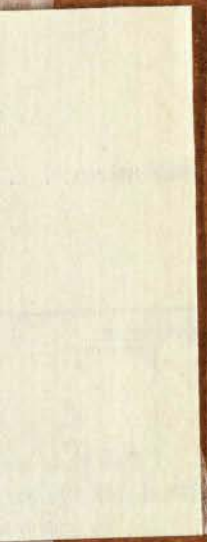


# АРХИТЕКТУРА

С . С . С . Р

$\frac{112}{5}$  1936 w7-12



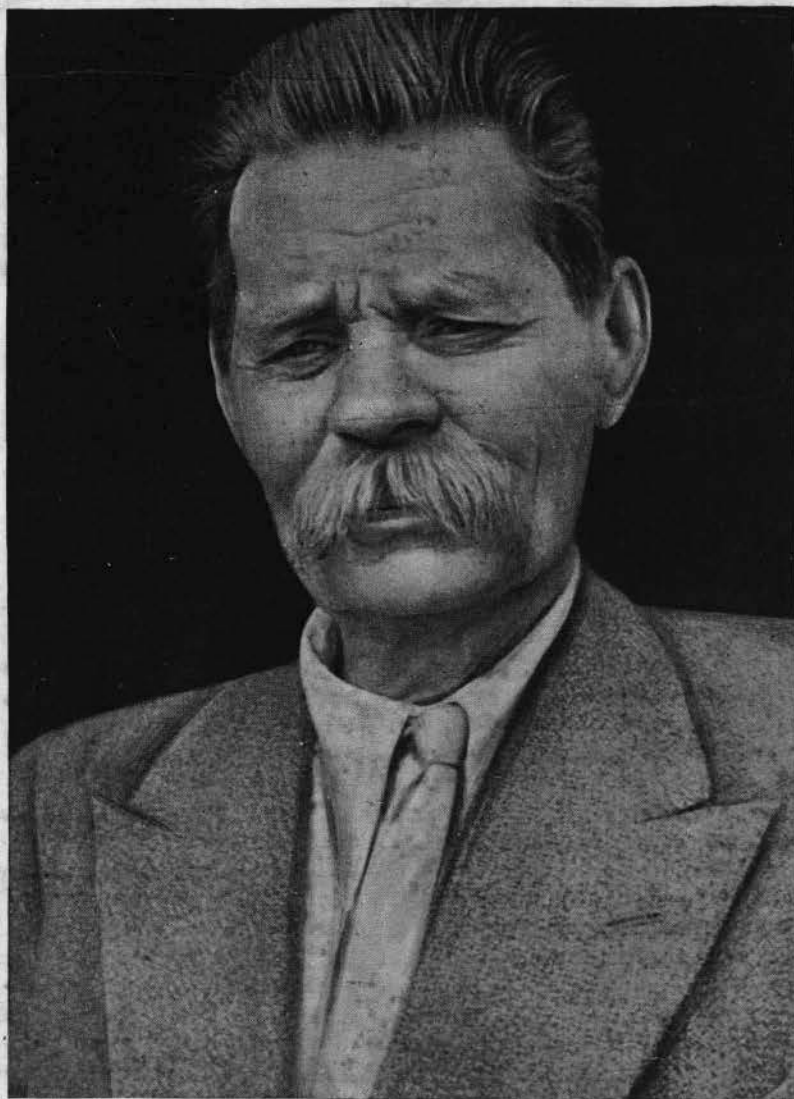
7

$\frac{3}{32}$

1 . 9 . 3 . 6



## АЛЕКСЕЙ МАКСИМОВИЧ ГОРЬКИЙ



18 июня 1936 г. — дата великой печали нашей страны и народных масс всего мира. Для нескольких поколений Максим Горький был одной из тех вершин, — горных вершин мысли, совести, культуры, красоты, — на которые ориентировалось все честное и мыслящее в человечестве. Друг Ленина и Сталина, великий мастер социалистической культуры, гениальный художник слова, — Максим Горький был вдохновенным учителем самой глубокой, самой великой правды на земле — правды социализма.

Советские архитекторы привыкли видеть в лице Алексея Максимовича своего друга, привыкли вслушиваться в его слова об искусстве, о задачах художников, о неразрывной связи художественного творчества с борьбой за освобождение и счастье человечества. Вместе со всеми отрядами нашего искусства, вместе со всем народом нашей страны, вместе с народными массами всего мира, архитекторы склоняются перед урной великого писателя земли советской.

## АРХИТЕКТУРА ЖИЛОГО ДОМА

Г. А. СИМОНОВ<sup>1</sup>

С каждым днем жизнь все настойчивее требует от архитектора подчинить всю его деятельность воплощению в своих сооружениях сталинской заботы о человеке. Мы до сих пор много говорим об этом, но совершенно абстрактно, не делая никаких конкретных выводов и обобщений. Пример конкретного осуществления в архитектуре лозунга заботы о человеке показали нам партия и правительство в своих постановлениях о реконструкции Москвы и Ленинграда. Эти постановления решительно ломают все капиталистические теории и традиции реконструкции городов, не останавливаясь перед такими, например, революционными решениями, как направление развития Ленинграда на юг, к морю и в наиболее здоровые и высокие места по Неве. Исторические постановления партии и правительства о реконструкции Москвы и Ленинграда дают важнейшие принципиальные предпосылки для работы архитектора над кварталом, жилым домом и квартирой.

Проблему архитектурного образа жилища не следует трактовать в абстрактной общей форме. Речь должна идти о локальном архитектурном образе жилья, о создании национальных форм жилища, связанных с климатическими и естественно-историческими условиями определенных районов.

У нас совершенно иные пути рождения архитектуры жилого дома, чем в капиталистических условиях. Архитектура советского жилого дома вытекает прежде всего из общепланировочных предпосылок и архитектурного ансамбля всего города, является звеном в общей системе создания и развития социалистического города, основную ткань которого образует жилье.

Величайшее достижение социалистической культуры — целостное представление и раскрытие архитектурного образа города. В наших условиях не может и не должно быть ни одного здания, не связанного с архитектурой соседнего здания, ни одного дома, который не вращал бы органически в архитектуру площади, магистрали, города.

К сожалению, в большинстве случаев планировку городов до сих пор считают у нас главным образом проблемой технико-экономической и народно-хозяйственной, а не архитектурной, создающей основные предпосылки ансамбля города и его жилых кварталов. Архитектурно-планировочное задание не может и не должно ограничиваться задачами благоустройства и общего регулирования. Оно должно явиться творческой проработкой принципиальных и идейных предпосылок общей архитектурной системы города. Именно на почве бесплановости в архитектурной системе города, на почве личной вкусовщины архитектора формализм и эклектика утверждаются в архитектурном творчестве.

В архитектурно-планировочном задании должна быть дана совершенно ясная установка, что в данном ансамбле является главным и что подчиненным; отсюда вытекает конкретная установка по каждой детали ансамбля, по каждому сооружению. Совершенно очевидно, таким образом, что, говоря об архитектуре жилого дома, нельзя ограничиваться общими фразами о том, что он должен быть масштабен человеку, лиричен, интимен и т. д.

Жилой дом в системе основных, главных ансамблей должен в своей архитектуре подчиняться ведущему моменту данного архитектурного ансамбля. Поэтому не исключена возможность, что и жилой дом в определенных условиях может иметь черты монументальности. Монументальность не есть синоним грандиозного масштаба. Монументальность может быть выражена и

<sup>1</sup> Из доклада арх. Г. А. Симонова (Ленинград) на пленуме Оргкомитета Союза советских архитекторов СССР 3 — 7 июня 1936 г. в Москве.

П 32

5 а



в небольшом по масштабам здании. С другой стороны, застройка главных магистралей и набережных высокими сооружениями не означает обязательства придавать монументальный характер этому, все же в основном жилому, комплексу. Монументальность может быть продиктована только идеей соподчинения жилых зданий общему ансамблю, если он в основном определяется сооружениями общественного характера.

В архитектурно-планировочном задании должны быть заранее установлены определенные ударные точки в силуэте ансамбля, главные и второстепенные моменты. Это введет все архитектурное творчество и работу каждого архитектора в определенный план и систему.

Совершенно очевидно, что проблема всякого ансамбля и в особенности жилого должна решаться со строгим учетом рельефа местности и природных условий. Генпланы Москвы и Ленинграда отводят значительное место зелени (до 75 кв. метров на человека). Отсюда ясно, какое огромное место занимает проблема зелени в реконструкции наших городов. Она не может быть разрешена устройством газонов или обычной парковой системы и вырастает до размеров большой самостоятельной проблемы зеленой архитектуры в ансамбле социалистического города.

Генпланы реконструкции Москвы и Ленинграда выдвигают также проблему архитектурного оформления широких магистралей. И здесь опять встает вопрос об объемной зелени, как об одном из важнейших факторов этого оформления.

Ряд новых принципиальных вопросов выдвигает также новые принципы укрупнения квартала, процента его застройки, его культурно-бытового вооружения.

Все это обязывает архитекторов к совместной творческой работе, к отказу от тенденций во что бы то ни стало перецезголять своего соседа, к тесному сотрудничеству в создании единого архитектурного ансамбля, к строгому подчинению основным архитектурно-планировочным заданиям.

Укрупнение кварталов до 9—15 га, создание в них больших свободных пространств обязывает к организации внутри квартала архитектурного ансамбля и даже, может быть, ряда ансамблей.

В системе внутриквартальных ансамблей должна быть подчеркнута их связь как с оформлением улиц и магистралей, так и детских сооружений. В системе большого квартала, при наличии развитого сектора детских учреждений, комбинируя последние с зелеными пространствами, мы можем создавать новые архитектурные качества. Нужно внедрять в квартал зелень в ее естественном виде, а не в искусственных формах. Для северной и средней полосы СССР это должно выражаться в создании системы парков с вечнозеленой объемной зеленью.

Архитектура квартала должна строиться не на основе строго проведенной красной линии. Необходимо предусмотреть внутренние пространства, предназначенные для озеленения, спорта и отдыха. Внутриквартальные ансамбли должны быть так сопряжены с оформлением улиц, чтобы построение ансамбля шло не только по внутренней архитектурной оси квартала, но и по улице.

Говоря об архитектурном образе жилого дома, нужно подчеркнуть следующие основные принципы. Архитекту-

ра жилого дома не должна быть плоскостной. Принцип пространственности и пластичности для архитектуры жилого дома чрезвычайно важен и сравнительно легко осуществим на практике. В частности, и в многоэтажных домах в 13—14 этажей момент пространственности может и должен быть подчеркнут введением террас, отступов. Совершенно незаслуженно забыт правильный, на мой взгляд, архитектурный прием для средней и северной полосы СССР—применение эркеров, которые сейчас почему-то считаются атрибутами доходного дома довоенного времени. Для средней полосы СССР эркеры и фонари гораздо уместнее, чем лоджии.

Следующий момент—силуэт. Силуэтность для квартальной застройки имеет не меньшее значение, чем для больших городских ансамблей. Бессилуэтное архитектурное решение под одну прямую горизонталь всегда вызывает уныние. Силуэтность должна быть не резко контрастной, а гармоничной, создающей запоминающийся архитектурный образ. Многообразие отдельных ансамблей, ряд запоминающихся архитектурных моментов и идей в квартале—этому должна быть подчинена архитектура жилого дома. Силуэтность и отказ от унылой строчной застройки отнюдь не означает разноэтажность отдельных домов. Как известно, Париж, имеющий в некоторых своих частях классические жилые ансамбли, характеризуется в этих частях однообразием застройки в 4—5 этажей. Принцип силуэтности в квартале и отдельном ансамбле не противоречит вообще жилой застройке под один карниз.

Подчеркивая необходимость пространственности и разноплоскостности жилого дома, нужно, однако, иметь в виду, что сама плоскость и отдельные ее элементы должны быть выражены пластически. Думается, что сооружение таких высоких домов, как строящийся сейчас по улице Горького в Москве, этих огромных коробок в 14 этажей—уже уходящая традиция. Такие коробки, хотя бы и очень талантливо, даже рафинированно прорисованные, не могут разрешить проблему жилой архитектуры. Архитектура жилого дома должна быть солнечной, должна давать большое богатство светотени. Этого можно добиться лоджиями, террасами, балконами, карнизами и другими деталями, создающими игру светотени. Вопрос о цвете зависит от природного окружения дома или квартала. В архитектуре жилья, вводя зелень, нужно, в частности, иметь в виду и пристенную зелень—дикий виноград и т. д. Западноевропейская практика чрезвычайно удачно применяет этот прием, и даже в Ленинграде имеется несколько образцов использования пристенной зелени, свидетельствующих о том, что такая зелень—незаменимое декоративное средство.

Мы до сих пор выдвигали перед советским архитектором задачу критического освоения культурного наследия. Мы говорили, что без освоения культуры прошлого, без знаний архитектор не имеет права на свою профессию.

Сейчас, на новом этапе развития советской архитектуры, говоря о создании архитектурного образа жилья, необходимо подчеркнуть, что одного знания культуры прошлого, одного изучения, в частности ренессанса, недостаточно. Мы должны быть в курсе всех последних достижений культуры и мировой техники жилищного строительства, организации его интерьера, новых строи-



материалов и т. д. Без этого мы не создадим нового советского жилья.

Дискуссия о жилье, предшествовавшая пленуму, достаточно убедительно показала, что дефекты нашей современной жилой ячейки объясняются в значительной мере недостатком культуры, отсутствием подлинных знаний и главным образом незнанием человека, для которого мы строим.

Архитектурная общественность должна принять конкретное непосредственное участие в создании стройпромышленности и отраслей художественной промышленности: мебели, ткани, электроарматуры и проч., в разработке стандартов, ассортимент которых должен быть достаточно полон и разнообразен. В решениях формы и объема помещений, всех элементов его интерьера (дверей, окон, наличников и т. д.) необходимо вложить максимальную заботу о человеке. Нужно категорически отвергнуть принцип покомнатной планировки. Ведущим принципом должно быть рациональное бытовое использование внутреннего пространства.

Квартира предназначена для семьи; отсюда мы должны рассматривать квартиру не как сумму отдельных непроходных комнат, а исходить из специализации помещений, с выделением главных и второстепенных. Архитектурное качество квартиры в значительной степени определяется вниманием к мелочам, культурой отделки. Необходимо решительно ликвидировать звукопроницаемость, являющуюся основным злом наших квартир. Большое значение имеет отделочный материал. Весь ассортимент отделочных материалов—краска, стекло, дерево, арматура—должен быть на высоком качественном уровне.

Если в основу проектирования жилья положить принцип, что в каждой квартире живет определенная семья, то мы придем к классическому типу решения жилья, которое мы имеем в английском коттедже. В английском коттедже внизу обычно расположена небольшая жилая комната, связанная с кухней, во втором этаже—спальня и санитарный узел. Мы за последнее время в основном применяем тот же принцип, но совмещенный в одной плоскости. К сожалению, ясность и чистота архитектурного и бытового качества при этом нарушаются.

Позволительно взять под сомнение необходимость существования передней в будущей, нормального вида квартире, особенно при светлой передней, которая может быть включена в жилую площадь с помощью раздвижных перегородок, занавесей и др. Общая жилая комната сейчас обычно решается от 18 до максимум 25 метров. Здесь было бы правильнее столовую и рабочую комнату разделять только раздвижными перегородками, двухстворными дверями или занавесками, чтобы иметь возможность в наших небольших по площади квартирах получить когда нужно комнату площадью в 28—35 метров. Следует смело выдвигать идею временного использования двух и трех комнат как одной. В жилых комнатах нужно практиковать применение эркеров, лоджий, французских балконов (французские балконы—те же лоджии, но более применимые у нас по климатическим условиям). Нужно и в жилых комнатах практиковать зелень, которую можно дать в эркерах. Кухня должна быть связана со столовой; помещение ее в глубине квартиры может быть оправдано только при наличии черных лестниц. Огромное значение имеет оборудование кухни—необходимо продумать тщательно весь сортимент оборудования. Чем

проектировать полукомнату или комнату в 6—7 метров для домашней работницы, не целесообразнее ли делать в кухне нишу? В этой нише будет больше воздуха, при временном заселении квартиры двумя семьями она может служить резервом для расширения кухни, эта ниша, наконец, может позволить трансформировать кухню в столовую-кухню. В спальне обязательным условием должно быть наличие встроенных шкафов для хранения белья и платья. Самой тщательной проработке необходимо подвергнуть вопросы оборудования санитарного узла.

Желательно введение антресолей: разная высотность создает архитектурную выразительность и добавочные архитектурные качества.

Необходимо подвергнуть обсуждению вопрос об организации вентиляции в квартирах—системой ли вытяжки или хлопушек по шведскому типу.

Мы не имеем еще удовлетворительного решения вопроса о лифтах. Если ставить их в середине лестницы, они портят ее, если в особой нише,—они мешают жилым квартирам. В последнем случае необходимо позаботиться по крайней мере о соответствующей звукоизоляции.

Вопрос о черных лестницах—в сущности лишь вопрос противопожарных мероприятий, когда дело идет о доме свыше 6 этажей. С точки зрения экономики черные лестницы нецелесообразны. Не лучше ли средства на их устройство истратить на улучшение технического оснащения квартир?

Основным и решающим критерием экономичности жилого дома должно быть максимальное применение методов индустриализации строительства и сборных элементов. Стоимость кубического метра площади, в особенности для северной полосы Союза, зависит главным образом от площади капитальных стен; отсюда, чем шире корпус здания, тем стоимость кубического метра будет меньше. Следует учесть, однако, что широкий корпус часто противоречит архитектурному качеству квартиры. Для экономики жилстроительства большое значение имеет правильное и продуманное задание: чем меньше квартира по площади, тем она дороже.

Создание полноценной архитектуры жилья требует расширения палитры архитектора в смысле разнообразия отделочных материалов, являющихся средством архитектурной выразительности. Это в свою очередь требует мощного развития индустрии строительных и отделочных материалов. Важнейшее значение при этом имеет разработка стандартов, достаточно разнообразных и высококачественных. Стандарты должны разрабатываться не в архитектурной мастерской, а на заводах, но с непременным активным участием архитектурной общественности. Допустимо ли, что вся работа по индустриализации строительства сейчас развертывается вне участия архитектурной общественности? В частности, крупнооблочное строительство сейчас находится почти исключительно в руках инженеров, а не архитекторов. Необходимо принять активное творческое участие в создании строительной индустрии. Завод должен стать нашей основной базой. От этого зависит культурный и технический подъем советской архитектуры. Развитие строительной промышленности выдвинет новые архитектурные формы, откроет новые возможности перед архитектором и позволит поднять на большую высоту архитектурное качество наших сооружений.

# ИЗ ВЫСКАЗЫВАНИЙ МАРКСА И ЭНГЕЛЬСА ОБ АРХИТЕКТУРЕ И ГОРОДЕ

П. АРИСТОВА

«Светлое жилище, называемое Прометеем у Эсхила одним из величайших даров, посредством которых он превратил дикаря в человека, перестает существовать для рабочих»<sup>1</sup>, — писал молодой Маркс в «Подготовительных работах для святого семейства». Писал он это, характеризуя капиталистическое разделение труда, порождающее на одной стороне «утонченность потребностей и средств, служащих для их удовлетворения», а на другой — «совершенно грубое» упрощение потребностей. «При допущении наличия социализма, — писал там же Маркс, — богатство человеческих потребностей... и новое обогащение человеческой сущности»<sup>2</sup>. При господстве частной капиталистической собственности «человек становится все беднее и беднее, как человек». «Человек поселяется снова в пещерах, которые, однако, отравлены чумным дыханием цивилизации... Свет, воздух и т. д., простейшая, присущая даже животным, чистота перестают быть потребностью для человека»<sup>3</sup>. «Нечистоты цивилизации, гниющая природа» становятся элементами жизни рабочего при господстве частной капиталистической собственности.

Начиная с ранних работ и до последнего тома «Капитала», Маркс и Энгельс не снимают вопросов о жилище рабочих, «стыдливой планировке» капиталистических городов, «вопиющих контрастах» между «дурными» и роскошными кварталами, «колоссальной централизации», системах устройства рабочих жилищ, их архитектуре, концентрации архитектурного оформления в «городах роскоши», отношении рабочих кварталов и кварталов буржуазии к окружающей природной обстановке. Все эти вопросы — вопросы эстетики капиталистического города — у Маркса и Энгельса неотделимы от вопросов здоровья рабочих, вопросов «физической, умственной и нравственной жизни трудящихся классов».

Уже в проспекте «Gesellschaftsspiegel» («Зеркало общества») (1844—1845 гг.), главная цель которого — отразить положение рабочего класса в капиталистическом обществе, Маркс особо выделяет раздел больших городов, предлагая раскрыть «влияние, оказываемое этой

централизацией населения на физическую, умственную и нравственную жизнь трудящихся классов»<sup>1</sup>.

Народные массы, трудящийся человек, удовлетворение его всесторонних потребностей — вот что стоит в центре внимания Маркса и Энгельса, когда они говорят об архитектуре, критикуют капиталистический город, его «лицемерную» планировку, концентрацию архитектурного оформления в кварталах буржуазии, вопиющие контрасты между «дурными» кварталами и кварталами буржуазии.

В уничтожающей критике капиталистических городов Маркса и Энгельса просвечивают очертания социалистического города, как очага новых форм культурного общежития. Он мыслится ими, как единый художественно-архитектурный ансамбль, гармонирующий с красотой природной обстановки, преобразованной человеком. Социалистический город встает как художественно-архитектурный ансамбль, рассчитанный на всестороннее удовлетворение обогащенных потребностей социалистического человека. В центре эстетики социалистического города стоит человек, интересы которого гармонируют с интересами всего коллектива. Обилие света, воздуха, простор, чистота, подлинная красота, гармонирующая с красотой природы, уют, удобства, прочность — такие черты эстетики социалистического города утверждаются в критике Марксом и Энгельсом.

Работа Энгельса «Положение рабочего класса в Англии», его статьи «К жилищному вопросу», высказывания Маркса и Энгельса в «Немецкой идеологии» об отношении между различными видами искусств в капиталистическом обществе и при коммунизме, высказывания об архитектуре Маркса в «Капитале» — представляют огромный теоретический и практический интерес для советского архитектора. Эти высказывания приобретают особенное значение теперь, когда в советской стране планируются новые социалистические города, перепланировываются старые, и когда в практике советского архитектора еще имеют место формалистические ухищрения, сущность которых — в пренебрежении к интересам и потребностям человека. Центром же внимания, отправным пунктом критики капиталистических городов Марк-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, т. III, стр. 655.

<sup>2</sup> Там же, стр. 654.

<sup>3</sup> Там же, стр. 655.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, т. III, стр. 593.



сом и Энгельсом является критика пренебрежения к человеку.

Возьмем блестящую критику капиталистического города Энгельсом в его исследовании «Положение рабочего класса в Англии». Эта работа относится к ранним произведениям Энгельса (1845 г.), к тому периоду, когда он вместе с Марксом резко отмежевывается от левых гегельянцев, когда Марксом открыто материалистическое понимание истории. В главе «Крупные города» Энгельс показывает, как в системе планировки капиталистических городов, в их архитектурном оформлении, в их взаимосвязи с окружающей природой, в системах устройства рабочих коттеджей обнаруживается сущность капиталистического рабства.

Какие же характерные черты обнаруживает Энгельс в системе планировки крупных городов Англии промышленной эпохи?

Систематическое отгораживание рабочего класса от главных улиц — вот одна из специфических черт планировки капиталистического города. «Я прекрасно знаю, — пишет Энгельс, характеризуя планировку Манчестера, — что эта лицемерная система постройки города есть явление более или менее общее всем крупным городам... Можно, зная Манчестер, на основании главных улиц умозаключать о состоянии прилегающих сюда кварталов, но отсюда только редко случается увидеть действительные рабочие кварталы»<sup>1</sup>. Вопиющая контрастность распланировки кварталов рабочих и буржуазии, концентрация архитектурного оформления на главных улицах и площадях, в кварталах буржуазии — своеобразная черта эстетики городских капиталистических «ансамблей». Вот почему многие городские ансамбли, описанные Энгельсом в «Крупных городах», говоря его словами, «при всей красоте своих окрестностей производят такое отвратительное впечатление». Капиталистический город встает здесь во всей своей реальности, в красоте и безобразии. «Крупные города» Энгельса — замечательный образец последовательного изучения реального ансамбля капиталистического города, его действительной планировки. Здесь нет и следа идеализации архитектуры и планировки центральных улиц и площадей, кварталов буржуазии; рабочие кварталы — эта изнанка буржуазного города — всегда в центре его внимания.

Остановимся еще на одной особенности энгельсовского метода исследования капиталистического города.

В разных формах застройки огромного большинства городов он вскрывает единую идейно-политическую сущность, антидемократичность, беспощадность капитализма, его пренебрежение к здоровью и жизни рабочего, бесчеловечность капиталистической цивилизации.

Взяв в изучении капиталистических городов отправным пунктом Лондон, Энгельс описывает «по порядку остальные города Соединенного королевства», города Ирландии, Шотландии, портовые города, промышленные и заканчивает весь этот круг десятков городов «совершеннейшим произведением», очагом движения английских рабочих, южным Ланкаширом с его центральным городом — Манчестером.

Исследуя Лондон, Энгельс отмечает специфические,

отталкивающие черты этого «главного коммерческого города мира»: — отсутствие «малейшего признака, указывающего на близость деревни», «колоссальную централизацию населения», контраст в распланировке и архитектуре «худших кварталов» и аристократических. «Такой город, как Лондон, где можно блуждать часами, не приходя даже к началу конца, не встретив ни малейшего признака, указывающего на близость деревни, есть нечто совсем особенное. Эта колоссальная централизация, это скопление двух с половиной миллионов людей в одном месте»...<sup>1</sup> Как характерную черту Лондона, Энгельс отмечает величественность в'езда, когда с моря под'езжаешь к Лондонскому мосту. «Эти массы домов, верфи с обеих сторон... все столь величественно и грандиозно»...<sup>2</sup>

Величественный в'езд с моря, «блестящие, широкие» главные улицы — это только одна сторона ансамбля капиталистического города. Другая его сторона, неотделимая — это полная изолированность от деревни и «худшие кварталы», кварталы рабочих, очаги колоссальной централизации. «Только пространствовал несколько дней по главным улицам... только попав в «худшие кварталы» мирового города, начинаешь замечать, что лондонцы жертвовали лучшей частью своего существования, чтобы создать все эти чудеса цивилизации, которыми полон их город»<sup>3</sup>.

Антидемократическая сущность, пренебрежение к человеку в планировке капиталистических городов с особенной силой подчеркивается Энгельсом в его критике «худших кварталов».

«В каждом крупном городе, — пишет Энгельс, — имеется один или несколько «худших кварталов», в которых ютятся рабочий класс... Эти «худшие кварталы» имеют во всех городах Англии в общем один и тот же вид: это — севернейшие дома в самой северной части города, длинный ряд большею частью двухэтажных или одноэтажных кирпичных зданий, почти всегда расположенных в беспорядке, с жилыми подвалами во многих... Улицы здесь обыкновенно немощеные, грязные, с ухабами... Беспорядочное устройство всех таких частей города затрудняет вентиляцию улиц, и так как множество людей живет здесь на небольшом пространстве, то легко представить себе, какой здесь воздух»<sup>4</sup>.

«Худшие кварталы» в распланировке города занимают отдельные участки. «Правда, часто нищета ютится в тесных закоулках, в непосредственной близости от дворцов богачей, но в общем ей отведен совершенно отдельный участок... вдали от глаз более счастливых классов»<sup>5</sup>. Характерно приводимое Энгельсом описание контрастов «блестящих» и «дурных» кварталов в газете «Таймс» (1843 г.). «Но что в черте, которою окружили себя богатство, веселье и блеск, что вблизи королевской резиденции Сент-Джемса, вблизи роскошного Бейсуотерского дворца, где встречаются старый и новый аристократические кварталы, где современное утонченное строительное искусство не оставило ни единой хижинки бед-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, т. III, стр. 320.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стр. 323.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, т. III, стр. 342.

няков..., что здесь поселились нужда и голод... — это поистине ужасно»<sup>1</sup>.

Разительные контрасты блеска, богатства и нищеты характерны и для Дублина, Эдинбурга, Ливерпуля и других городов, описываемых Энгельсом.

Дублин. В'езд в него «со стороны моря настолько красив, насколько величественен в'езд с моря в Лондон. Дублинская бухта считается самой красивой на британских островах... Сам город тоже очень живописен, и аристократическая часть его лучше и с большим вкусом распланирована, чем в каком-либо другом английском городе. Но зато и бедные кварталы Дублина представляют собой самое ужасное и отвратительное место в мире...»<sup>2</sup>.

Эдинбург. «Благодаря своему прекрасному местоположению этот город получил название современных Афин, но и здесь великолепный аристократический квартал в новом городе составляет вопиющий контраст с грязью и нищетой бедняков, населяющих старый город»<sup>3</sup>.

В самом расположении старого Эдинбурга, населенного рабочими, Энгельс вскрывает пренебрежение к человеку. Он показывает, как игнорирование при планировке города рельефа местности приводит к отвратительному состоянию жилищ. «Расположение самого Эдинбурга как нельзя более благоприятствует такому отвратительному состоянию жилищ. Старый город расположен по обоим склонам холма, а по гребню его проходит главная улица (high street). От нее отходит в обе стороны множество узеньких кривых улиц, названных благодаря массе извилин «rounds»; в этих улицах живет городской пролетариат»<sup>4</sup>. Высокоэтажность домов при узких улицах не только увеличивает скученность населения на одном месте, затрудняет вентиляцию, но и ведет к тому, что свет едва проникает во двор или на улицу между домами.

Дисгармония, контрастность в распланировке капиталистического города подчеркивается и усиливается дисгармонией между красотой природной обстановки, внешним видом городов и их внутренним видом. Характерны в этом отношении не только описанные города Лондон, Эдинбург, Дублин, но и города западного Иоркшира, расположенные в «прекрасной, холмистой, покрытой зеленым ковром местности». Долина реки Эйр, на берегах которой расположен Лидс — «самое красивое место Англии».

Одну из существенных причин контрастности внешнего вида Лидса и его внутреннего вида Энгельс находит как в неправильном использовании рельефа местности, так и протекающих рек. Лидс расположен на отлогом склоне, опускающемся в долину реки Эйр. «Рена эта, извиваясь, прорезывает город... и в периоды туманов или сильных дождей очень разливается... низшие части, расположенные по берегам реки и питающих ее ручьев, грязны, тесны и уже сами по себе способны сократить жизнь жителей и в особенности детей»<sup>5</sup>. Эйр, по берегам которой расположен Лидс, — один из источников красоты этого города. Внутри города, в рабочих кварталах, эта река отвратительна по виду и представляет источ-

ник смертности населения. Эйр «подобно всем рекам, омывающим фабричные города, с одной стороны входит в город чистой и прозрачной, а с другой — выходит из него густой, черной и вонючей»...<sup>1</sup>. Природа в ансамбле капиталистического города — и красота, и безобразия. Своей красивой «естественной» стороной она обращена к буржуазии, своей безобразной стороной — к рабочему.

Энгельс неоднократно подчеркивает, что буржуазия использует красоту природы и архитектуры, но только в своих целях. Поэтому единого художественно оформленного ансамбля капиталистический город не представляет и представлять не может. Капиталистический город, взятый в целом, «при всей красоте своих окрестностей» и внешнего вида производит «отвратительное» впечатление. Эти слова Энгельса о дисгармонии, о красоте и безобразии капиталистического города непосредственно относятся к характериз�уемому им городу Стэлибриджу, расположенному у реки Тэйм. «Если идти от Аштона вверх в гору, то на вершине ее расположены справа и слева большие красивые сады с роскошными домами посредине, построенными наподобие вилл и большей частью в «стиле Елизаветы», который к готическому стилю относится так, как протестантско-англиканская религия к апостольской римско-католической. Если пройти сотню шагов далее, то перед глазами появляется в долине Стэлибридж. Но какой резкий контраст с этими роскошными виллами!.. Стэлибридж расположен в узкой извилистой ложбине... оба его склона покрыты коттеджами, домами и фабриками, разбросанными в полном беспорядке. Какая масса дворов, задних улиц и закоулков»...<sup>2</sup>.

Основным критерием красоты города у Энгельса является отношение архитектуры к человеку труда. Эпитеты «отвратительное», «безобразное», часто встречающиеся в его описаниях городов, применяются к тем чертам их, в которых выражается пренебрежение к человеку, игнорирование его физических, умственных, эстетических потребностей. Вся критика Энгельса «вопиющих контрастов» между «дурными» и «роскошными» кварталами, между внешней красотой городов и их внутренним видом, между красивым внешним видом некоторых коттеджей и внутренним их устройством, дезорганизующим человека, — вся эта критика проникнута подлинным гуманизмом.

В чем видит Энгельс своеобразие планировки Манчестера, как «классического типа» промышленного города?

«Расположение самого города очень своеобразно: можно прожить в нем много лет и ежедневно проходить через него, ни разу не попадая в рабочий квартал и не приходя в соприкосновение с рабочими, если только человек занят своими собственными делами или прогуливается. Объясняется же это главным образом тем, что, вследствие бессознательного молчаливого соглашения, а также сознательного, вполне определенного, намерения, рабочие кварталы самым строгим образом отделены от частей города, в которых живет средний класс, а где это открыто сделать нельзя, там это достигается очень искусным способом»<sup>3</sup>. Вот в общих чертах план Манчестера, описываемый Энгельсом. В центре Манчестера — обширный коммерче-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, т. III, стр. 328.

<sup>2</sup> Там же, стр. 329.

<sup>3</sup> Там же, стр. 330.

<sup>4</sup> Там же, стр. 331.

<sup>5</sup> Там же, стр. 335.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, т. III, стр. 335.

<sup>2</sup> Там же, стр. 340.

<sup>3</sup> Там же, стр. 341.



ский квартал. Местность эта прорезывается несколькими главными улицами. Коммерческий квартал сплошным тесным кольцом охватывается рабочим округом. За этим поясом живет высшая и средняя буржуазия — средняя в правильных улицах близости от рабочего квартала, «а высшая — в более отдаленных районах Чорльтона и Ардвика с их домами посреди садов, устроенными наподобие вилл, или на возвышенностях Читам-Гилля, Броутона и Пендлтона — на чистом, здоровом деревенском воздухе, в роскошных удобных домах... И самое интересное во всем этом то, что эта богатая денежная аристократия, проезжая через все эти рабочие кварталы... может даже не заметить, что вблизи, справа и слева гнездится самая грязная нищета»<sup>1</sup>.

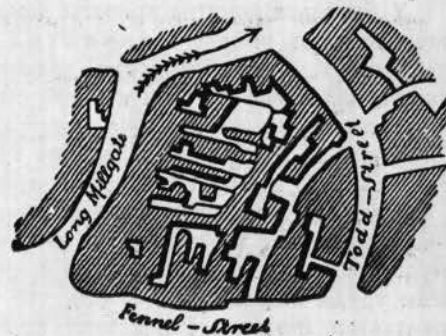
Описывая планировку рабочих кварталов Манчестера, системы устройства рабочих коттеджей, Энгельс вскрывает безраздельное господство здесь интересов капитала. Господствующая цель в различных системах устройства рабочих коттеджей — получение высокой прибыли, максимальная эксплуатация рабочих. Главное средство — так устроить коттеджи в смысле их расположения, чтобы на минимальном пространстве поселить максимальное число людей. Так построить жилища рабочих, чтобы они при иллюзии их красивого внешнего вида обладали минимальной прочностью, полезностью и умерли вместе с окончанием срока аренды земли предпринимателем.

Вот критика трех систем устройства рабочих коттеджей. Первый способ расположения жилищ рабочих Энгельс характеризует как «бессмысленный». «Трудно представить себе, — пишет Энгельс, — эту скученность, эту беспорядочную, лишенную всякого разумного смысла, систему устройства домов, эту тесноту, причем здесь дома буквально притиснуты друг к другу... между домами не осталось ни пяди пространства»<sup>2</sup>.

Более планомерное устройство жилищ рабочих Энгельс описывает в новых частях рабочих кварталов. Сущность этого способа расположения домов такова. Пространство между двумя улицами разделяется на правильные, большей частью четырехугольные, дворы. К дворам ведут с улицы крытые ходы. Энгельс беспощадно критикует и этот способ планировки, как вредно отзывающийся на здоровье обитателей. «Если расположение домов, лишенное всякого плана, — пишет Энгельс, — чрезвычайно вредно отзываясь на здоровье их обитателей, значительно затрудняя вентиляцию, то еще более вредны в этом отношении эти

Манчестер. План рабочего квартала в „старом городе“ 40-е годы XIX века (по Энгельсу: „Положение рабочего класса в Англии“)

Manchester. Plan d'un quartier ouvrier dans la „vieux ville“ (d'après Engels: „La situation de la classe ouvrière en Angleterre“)



дворы, окруженные со всех сторон зданиями. Никакое движение воздуха здесь невозможно»<sup>1</sup>.

Критика Энгельсом новой системы устройства коттеджей, системы, «сделавшейся всеобщей», имеет тот же смысл.

Эта система представляет собою такое же издевательство над здоровьем рабочих, как и первые. При ней один предприниматель строит одну или несколько улиц. Лицо таких улиц определяется единственной целью — эксплуатировать рабочих по степени получаемой ими платы. «При таком расположении домов и улиц в первом ряду коттеджей получается довольно сносная вентиляция, а в третьем ряду вентиляция, по меньшей мере, не хуже, чем в подобных же коттеджах прежнего устройства; зато в среднем ряду вентиляция столь же плоха, как в домах старых дворов»<sup>2</sup>.

Описывая архитектуру самих коттеджей, Энгельс вскрывает иллюзорность красивого вида рабочих коттеджей на новых улицах, где незастроенные промежутки между домами больше и чаще встречаются. «Этот красивый вид домиков есть лишь чистая иллюзия, от которой ничего не останется уже по истечении 10 лет. Дело в том, что постройка самих коттеджей не менее скверна, чем расположение улиц. Сначала все такие коттеджи имеют очень приятный и солидный вид, массивные кирпичные стены подкупают глаз... если пройти по новым рабочим кварталам, не взглянув в задние улицы и не присматриваясь к архитектуре домов... Но если присмотреться поближе, окажется, что стены этих коттеджей донельзя тонки... сложены в один кирпич»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, т. III, стр. 341.

<sup>2</sup> Там же, стр. 343.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, т. III, стр. 350.

<sup>2</sup> Там же, стр. 351.

<sup>3</sup> Там же, стр. 352.

Манчестер  
Схемы планировки улицы рабочего квартала  
(по Энгельсу:  
„Положение рабочего класса в Англии“)



Третий ряд коттеджей

Средний ряд

Первый ряд с дворами

Manchester  
Plans schématiques d'une rue du quartier ouvrier  
(d'après Engels:  
„La situation de la classe ouvrière en Angleterre“)



У Энгельса понятие красоты дома неотделимо от его прочности, от высокого качества постройки во всех отношениях. В иллюзорности красивого вида рабочих жилищ капиталистических городов он вскрывает все тот же господствующий принцип чистогана.

Маркс в «Капитале», определяя труд как процесс, совершающийся между природой и человеком, и беря труд в форме, составляющей исключительное достояние человека, сравнивает труд пчелы и архитектора. Особенность труда архитектора по сравнению с инстинктивными формами труда Маркс видит в том, что в процессе труда архитектор «не только изменяет форму того, что дано природой: в том, что дано природой, он осуществляет в то же время свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий и которой он должен подчинять свою волю»<sup>1</sup>. Целеустремленность, идейная направленность — вот что характерно для архитектуры в этом высказывании Маркса.

Энгельс в «Происхождении семьи, частной собственности и государства» говорит, что греки перенесли из эпохи варварства в эпоху цивилизации «зачатки архитектуры как искусства, города, обнесенные стенами с башнями и зубцами»<sup>2</sup>.

В капиталистическом обществе архитектура как искусство начинает умирать. Решающий момент такого явления в капиталистическом разделении труда. При этом единственная цель, главный движущий мотив, которым одушевлены отдельный и «совокупный» капиталист, государство, перестраивая свои города, — обеспечение возможно большего производства прибавочной стоимости. Здесь рождается бездушие, безыдейность архитектуры капиталистических городов. Эти черты находят свое классическое выражение в формалистической архитектуре эпохи империализма. С этими чертами капиталистической архитектуры неразрывно связана антинародность ее. Дело в том, что капиталистическая архитектура не только не отражает интересы народных трудящихся масс в смысле удовлетворения их потребности, как это блестяще раскрыто Энгельсом, но и в том, что народные массы при капиталистическом разделении труда лишены возможности участвовать в художественном процессе. «Исключительная концентрация художественного таланта в отдельном индивидууме и связанное с этим подавление его в широкой массе — есть следствие разделения труда»<sup>3</sup>, — писали Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии». «Калечащее действие капиталистического разделения труда испытывает и отдельный индивид, в котором концентрируется художественный талант».

Только «при коммунистической организации общества отпадает подчинение художника местной и национальной ограниченности, которая целиком вытекает из разделения труда, а также замыкание художника в рамках какого-нибудь определенного искусства, благодаря чему он является живописцем, скульптором и т. д.»<sup>4</sup>.

В статьях «К жилищному вопросу», написанных спустя 27 лет после «Крупных городов» и представляющих собой критику прудонистского решения жилищного вопроса, Энгельс говорит, что «существование господствующего

класса с каждым днем становится все большим препятствием развитию производительной силы промышленности и точно так же развитию науки, искусства, а в особенности культурных форм общежития»<sup>1</sup>. Архитектура — вид искусства наиболее тесно связанный с той или другой формой общежития.

Сущность статей Энгельса «К жилищному вопросу» в том, что буржуазия не может разрешить «великий жилищный вопрос». «Жилищный вопрос может быть разрешен лишь тогда, когда общество будет преобразовано уже настолько, чтобы можно было приступить к уничтожению противоположности между городом и деревней, противоположности, доведенной до крайности в капиталистическом обществе... Это правильно поняли уже первые утопические социалисты современности — Оуэн и Фурье. В их образцовых строениях не существует больше противоположности между городом и деревней»<sup>2</sup>. Энгельс не предрекает формы, в которой будет разрешена противоположность между городом и деревней, он вскрывает сущность уничтожения этой противоположности — возможно более равномерное распределение населения по всей стране. «Только возможно более равномерное распределение населения по всей стране, только тесная внутренняя связь индустриального и земледельческого производства наряду с необходимым для этого расширением средств сообщения, — конечно, при условии уничтожения капиталистического способа производства, — в состоянии вырвать сельское население из изолированности и отупления, в которых оно почти неизменно прозябает в течение тысячелетий»<sup>3</sup>.

На что же способно буржуазное государство, «совокупный» капиталист?

«В лучшем случае, — пишет Энгельс, — оно позаботится о том, чтобы обычная степень поверхностного замазывания проводилась повсюду равномерно»<sup>4</sup>. Энгельс приводит примеры капиталистической перепланировки городов. Он вскрывает сущность этой перепланировки и ее результаты для рабочего класса. Они заключаются в том, что рабочий класс систематически отесняется на окраины, «позорнейшие норы и ямы, в которые капиталистический способ производства загоняет каждую ночь наших рабочих, — они не уничтожаются, они только перемещаются»<sup>5</sup>. Вопиющие контрасты между рабочими кварталами и «городами роскоши» растут. Энгельс описывает османовский метод перепланировки капиталистических городов.

«Я разумею, — пишет он, — под словом «Осман», ставшую общепринятой практику прорезывания рабочих кварталов, в особенности расположенных в центре наших крупных городов, что бы ни служило для этого поводом: общественная ли санитария или украшение, спрос ли на крупные торговые помещения в центре города или нужды сообщения, вроде прокладки железных дорог, улиц и т. п... Результат везде один и тот же, как бы ни были различны поводы: безобразнейшие переулки и закоулки исчезают при величайшем самохвальстве буржуазии по поводу этого огромного успеха, но... они тотчас же воз-

<sup>1</sup> «Капитал», т. 1, стр. 133, ГИЗ, 1930.

<sup>2</sup> Энгельс. «Происхождение семьи, частной собственности и государства», стр. 48. Партиздат, 1933.

<sup>3</sup> «Немецкая идеология», стр. 80. Партиздат, 1935.

<sup>4</sup> Там же, стр. 381.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, т. XV, стр. 13.

<sup>2</sup> Там же, стр. 36.

<sup>3</sup> Там же, стр. 71.

<sup>4</sup> Там же, стр. 62.

<sup>5</sup> Там же, стр. 67.



никают где-либо в другом месте, часто даже в непосредственной близости»<sup>1</sup>.

Энгельс доказывает, что результат буржуазной перепланировки городов не изменяет по существу лица капиталистического города, не превращает его и не может превратить в архитектурно-художественный ансамбль, рассчитанный на всестороннее удовлетворение потребностей трудящихся масс. Наоборот, Энгельс везде подчеркивает, что при капиталистической перепланировке городов рабочий класс продолжает систематически отгораживаться от главных улиц, оттесняться на окраины. «Рост современных больших городов приводит к искусственному, часто колоссальному повышению ценности земельных участков некоторых кварталов, в особенности в центре города»<sup>2</sup>. Здания, не соответствующие изменившимся условиям, сносятся и заменяются другими. Такова прежде всего участь расположенных в центре рабочих жилищ, наемная плата с которых даже при величайшем переполнении не может выйти за пределы известного максимума. Их сносят и строят на их месте магазины, склады, общественные здания. «Бонапартизм, в лице своего Оссмана (Haussman), в колоссальнейших размерах использовал в Париже эту тенденцию для мошенничества и личного обогащения. Но дух Оссмана

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, т. XV, стр. 55.

<sup>2</sup> Там же, стр. 6.

9  
прошелся и по Лондону, по Манчестеру, Ливерпулю и, повидимому, чувствует себя как дома и в Берлине и в Вене. В результате — рабочих из городских центров оттесняют на окраины»...<sup>1</sup>.

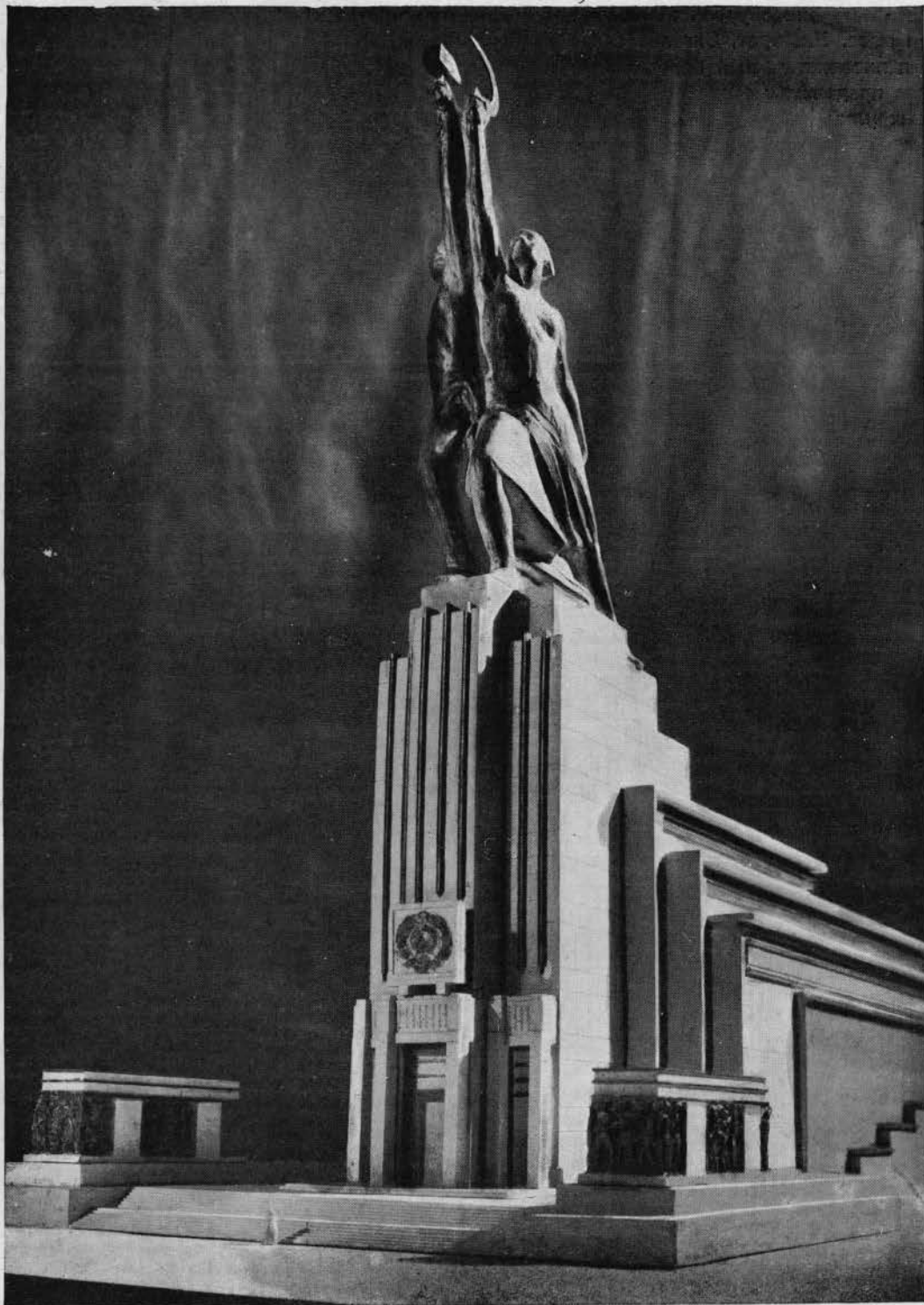
Касаясь в статьях «К жилищному вопросу» систем устройства рабочих жилищ, Энгельс называет все те же господствующие системы — систему коттеджей, преобладающую в Англии, и казарменную систему больших зданий с большим числом рабочих квартир, преобладающую в Париже, в Вене и т. д. Энгельс вскрывает вред этих систем для здоровья рабочих.

Когда Энгельс говорит о тенденциях капиталистической перепланировки городов, тенденции систематического оттеснения рабочих на окраины, превращения центральных частей городов в города роскоши, по преимуществу с блестящими улицами, обрамленными роскошными зданиями магазинов, отелей, частных зданий, он в то же время отмечает особенность архитектурного развития в промышленную эпоху, отмечает то, что больше не возникают общепользные здания, подобные тем, какие возникали в древности, в средние века, когда в процессе труда существовала простая кооперация<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, т. XV, стр. 7.

<sup>2</sup> Маркс в «Капитале» писал: «В колоссальном масштабе значение простой кооперации обнаруживается в тех гигантских сооружениях, которые были воздвигнуты древними азиатскими народами, египтянами, этрусками и т. д.» («Капитал», том I, стр. 277).

ПАВИЛЬОН СССР НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ПАРИЖСКОЙ ВЫСТАВКЕ 1937 г.  
„ИСКУССТВО И ТЕХНИКА В ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ“



Проект павильона СССР  
на Международной выставке 1937 г. в Париже  
Главный вход. Макет

Арх. Б. М. Иофан;  
при участии арх. Д. М. Иофана, А. И. Баранского,  
Я. Ф. Попова, М. В. Адрианова, С. А. Гельфельда,  
Ю. П. Зенкевича

Projet du pavillon de l'URSS  
à l'Exposition Internationale de 1937 à Paris  
Entrée principale. Maquette

Arch. B. M. Iofan;  
avec concours des arch. D. M. Iofan, A. I. Baransky,  
J. F. Popov, M. V. Adrianov, S. A. Helfeld,  
J. P. Zenkevitch





Территория Международной выставки 1937 г. в Париже  
Макет

Emplacement de l'Exposition Internationale de 1937 à Paris  
Maquette

## ПРОЕКТЫ ПАВИЛЬОНА СССР НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ 1937 г. В ПАРИЖЕ

Как известно, правительство Советского Союза постановило принять участие в международной выставке, организуемой в 1937 г. в Париже. Тема выставки — искусство и техника в современной жизни — позволяет широко развернуть показ достижений социалистического строительства в самых различных областях культуры, техники, производства, сельского хозяйства, транспорта и т. д. То обстоятельство, что время организации выставки совпадает с двадцатилетием Великой Пролетарской революции, придает этому международному выступлению особенное значение: СССР сумеет показать в своем павильоне замечательный путь побед, пройденный Советской страной за двадцать лет. Совершенно

исключительный интерес, в связи с этим, приобретает проблема архитектурного оформления и организации советского павильона в Париже: архитектура самого павильона должна явиться ярким экспонатом советской культуры и в то же время дать наилучшие возможности для показа всех тех экспонатов, которые будут размещены в павильоне.

Мы публикуем ниже материал закрытого конкурса на проект павильона СССР на Парижской международной выставке 1937 г. Утвержденный правительством к исполнению проект одного из участников конкурса — арх. Б. М. Иофана прекрасно отвечает на поставленную конкурсом ответственную задачу. Дело чести советских архитекторов и скульпторов — обеспечить высокое художественное качество всей дальнейшей работы, связанной с реализацией этого проекта, в частности, — монументальной скульптуры, которая должна увенчивать павильон, и оформления его интерьера. Мы не сомневаемся в том, что лучшие художественные силы, привлеченные руководством выставки к этой работе, создадут яркое произведение, которое будет достойно представлять советскую культуру, советское искусство на большом международном смотре.



Проект павильона СССР на Международной выставке 1937 г.  
в Париже. Макет

Арх. Б. М. Иофан; при участии арх. Д. М. Иофана,  
А. И. Баранского, Я. Ф. Попова, М. В. Адрианова, С. А. Гельфельда,  
Ю. П. Зенкевича

Projet du pavillon de l'URSS à l'Exposition Internationale  
de 1937 à Paris. Maquette

Arch. B. M. Iofan; avec concours des arch.: D. M. Iofan,  
A. I. Baransky, J. F. Popov, M. V. Adrianov, S. A. Helfeld,  
J. P. Zenkevitch

## ПАВИЛЬОН СССР НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ 1937 г. В ПАРИЖЕ

ПРОЕКТ Б. М. ИОФАНА

Головная часть павильона является как бы пьедесталом для скульптурной группы юноши и девушки — рабочего и колхозницы. Обе фигуры даны в мощном устремлении вперед и подчеркивают нарастание архитектурных объемов и форм.

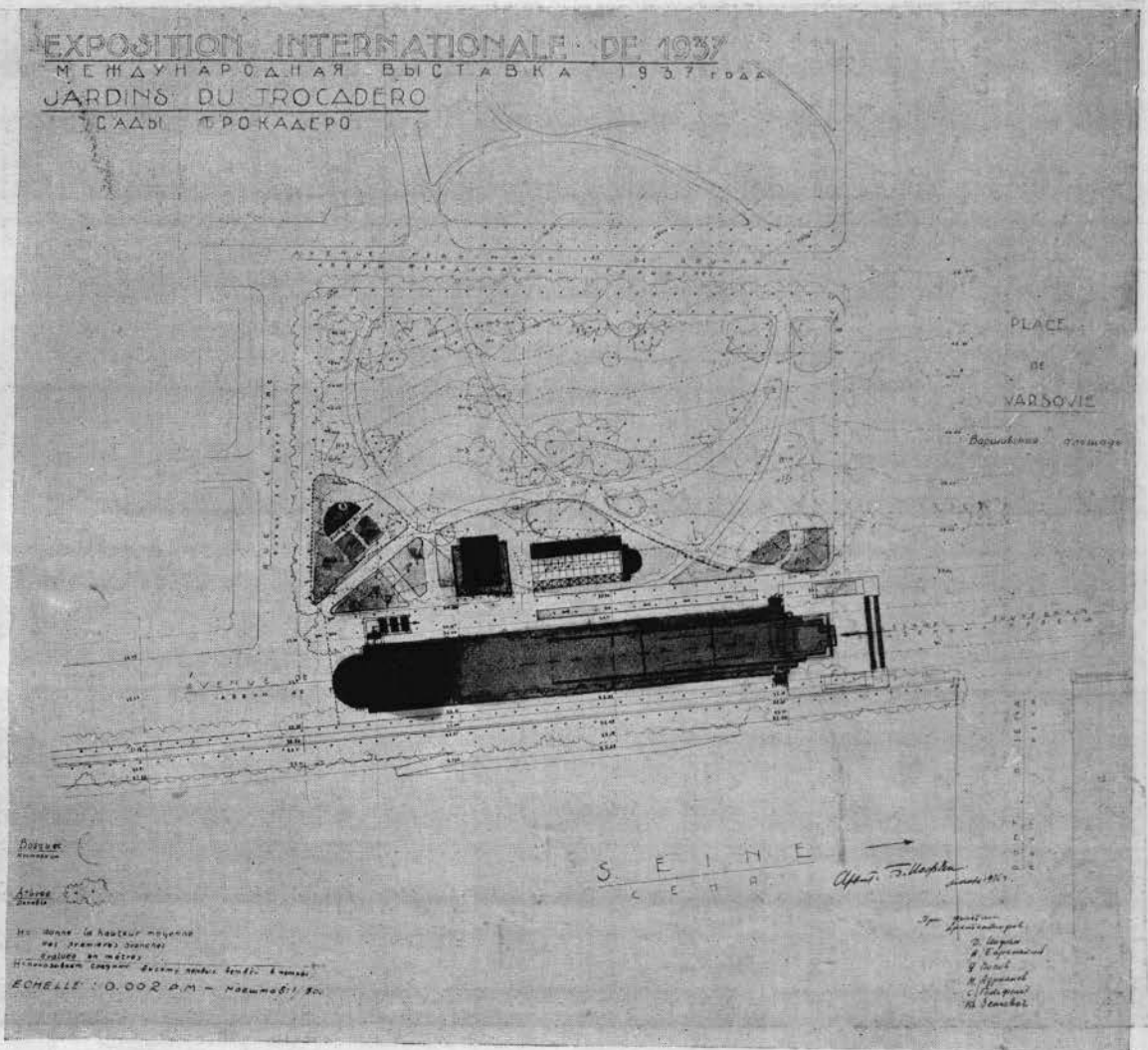
Эмблема советской власти — серп и молот, которую высоко над головой поднимают юноша и девушка, будет четко вырисовываться на фоне неба, издавна обозначая место советского павильона на выставке.

Перед входом в павильон расположены, в виде пропилей, два массива, окруженные горельефом народностей СССР. Эти массивы, обозначая вход в павильон и организуя потоки посетителей, могут служить площадками для демонстрации крупных экспонатов.

Здание павильона должно быть в основных частях облицовано естественным камнем.

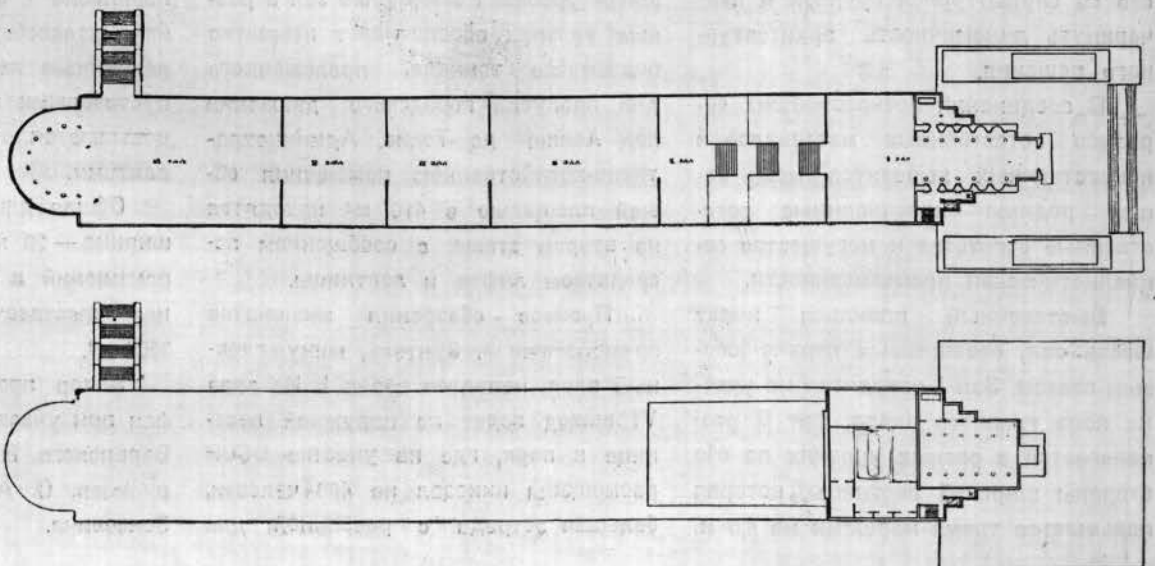
Скульптурная группа должна быть выполнена из сплавов. Так же будет



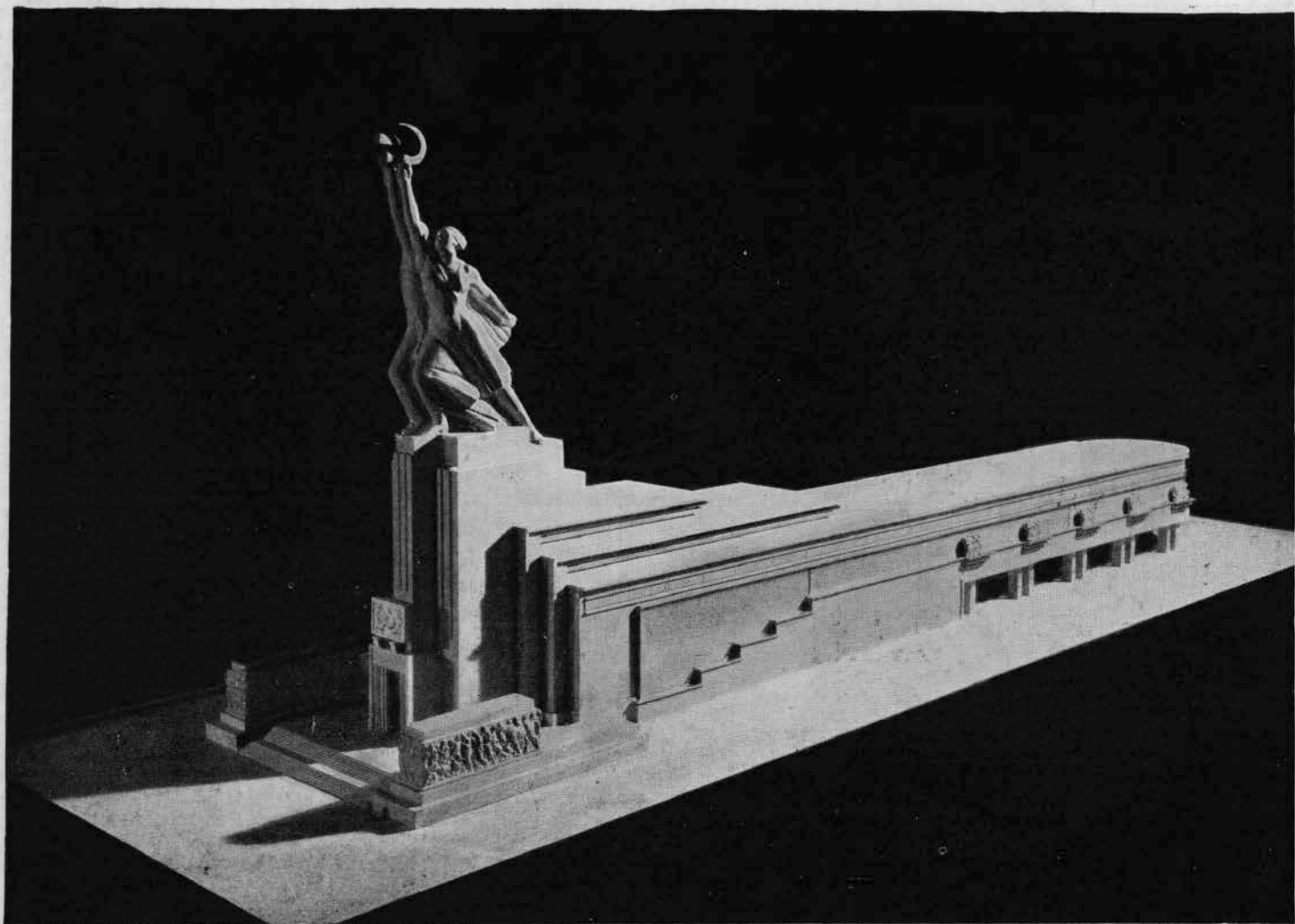


Plan d'ensemble

План 1-го и 2-го этажей



План du rez-de-chaussée et du 1-er étage



Макет

Maquette

обработан фасад, что должно связать его со скульптурной группой и подчеркнуть динамичность архитектурного решения.

В соединении прекраснейших образцов естественных материалов и искусственных выразится мощь нашей родины — неисчислимы естественные богатства и могущество социалистической промышленности.

Выставочный павильон имеет шесть зал, освещаемых верхне-боковым светом. Зал I находится на уровне пола главного входа, зал II располагается в разных уровнях по обе стороны широкой лестницы, которая подымается тремя маршами на 4,5 м.

Залы III, IV, V и VI находятся на одном уровне. Размещение зал в разных уровнях обеспечивает покрытие подземного тоннеля, проложенного для пропуска городского движения под Авеню де Токио. Административно-хозяйственные помещения общей площадью в 410 м<sup>2</sup> находятся на втором этаже, с сообщением посредством лифта и лестницы.

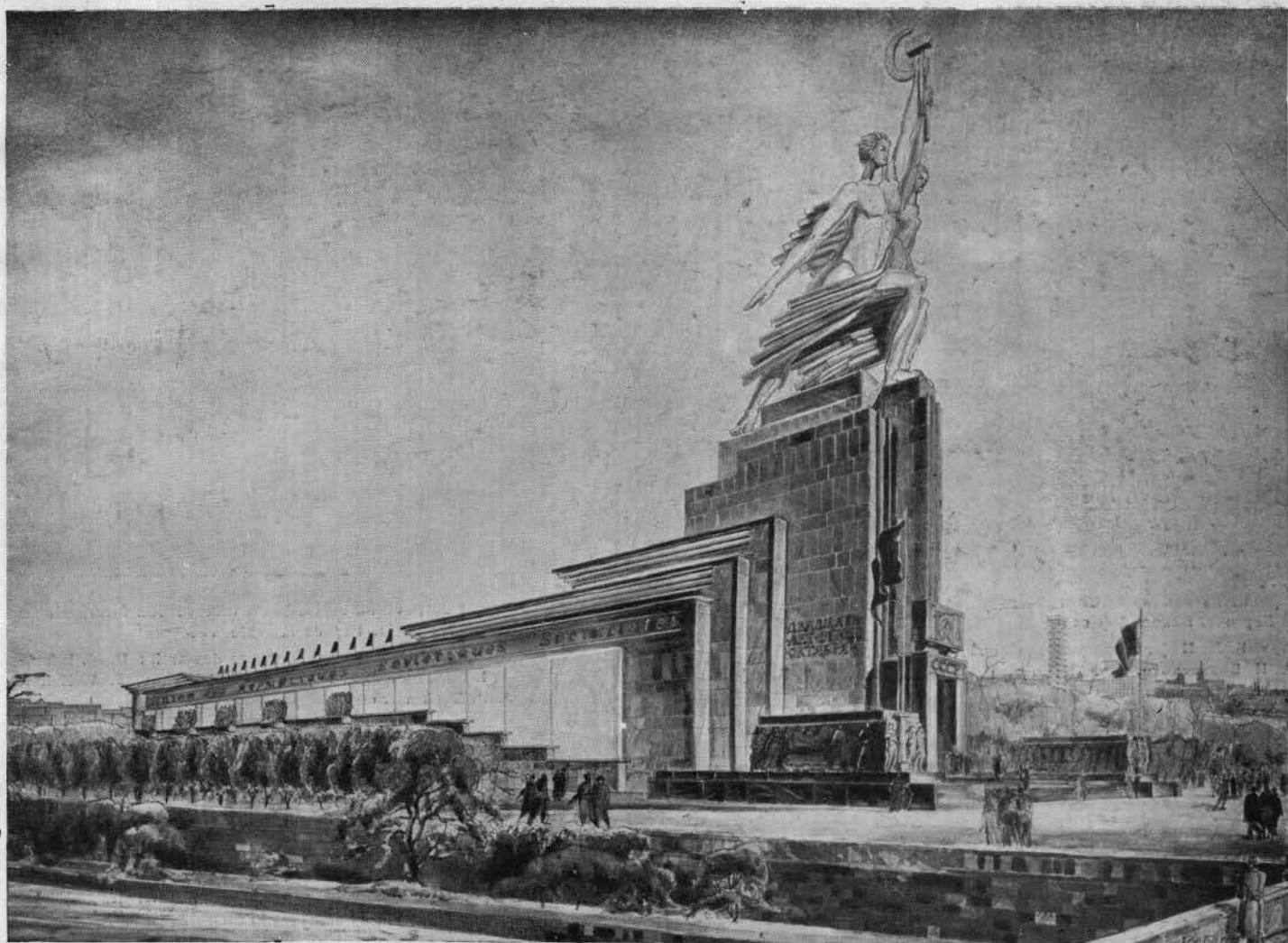
Процесс обозрения экспонатов прямопоточный. Зритель, минуя главный вход, попадает в зал I. Из зала VI выход ведет по наружной лестнице в парк, где на участке СССР размещены кинозал на 400 человек, большая эстрада с раковиной для

оркестра и кафе. Наружные стены павильона образованы стальным или железобетонным карнасом, заполненным легкими пористыми или пустотелыми камнями. Стены облицовываются тонкими мраморными плитами.

Общая длина павильона — 160 м, ширина — 20 м; высота выставочных помещений в среднем — 8 м; полезная выставочная площадь — около 3000 м<sup>2</sup>.

Автор проекта — арх. Б. М. Иофан при участии Д. М. Иофана, А. И. Баранского, Я. Ф. Попова, М. В. Адрианова, С. А. Гельфельда и Ю. П. Зенкевича.



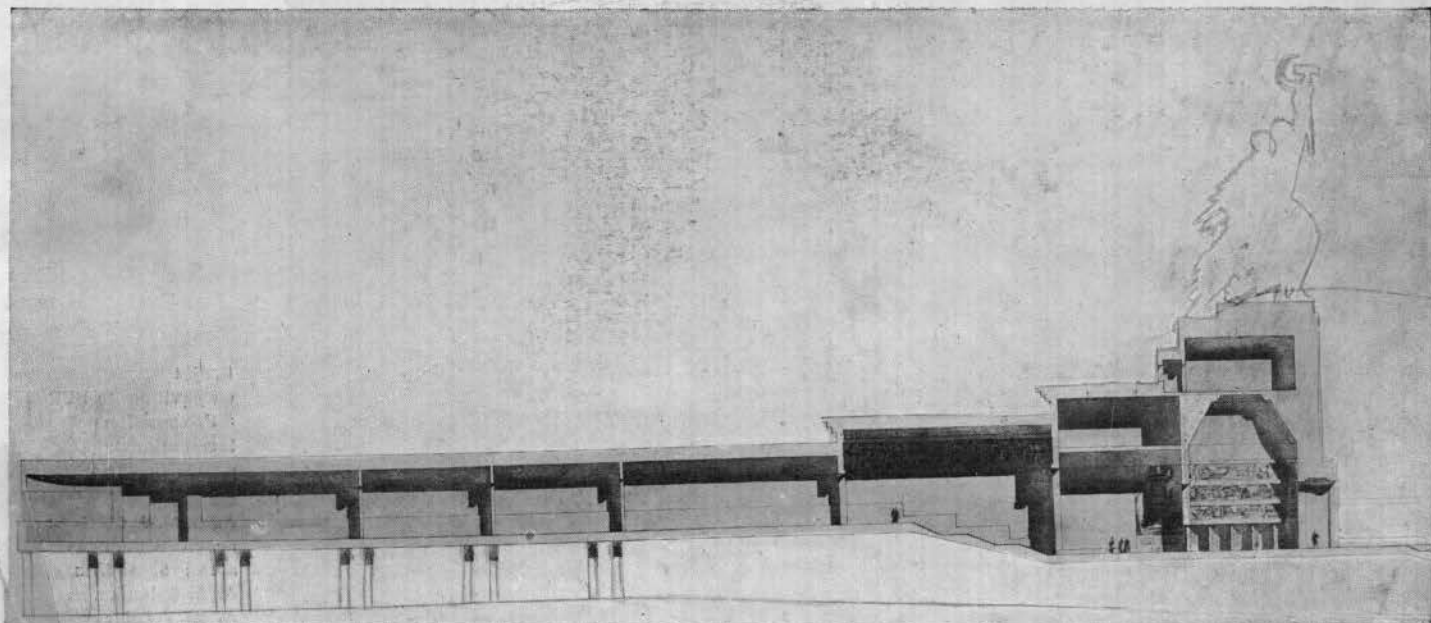


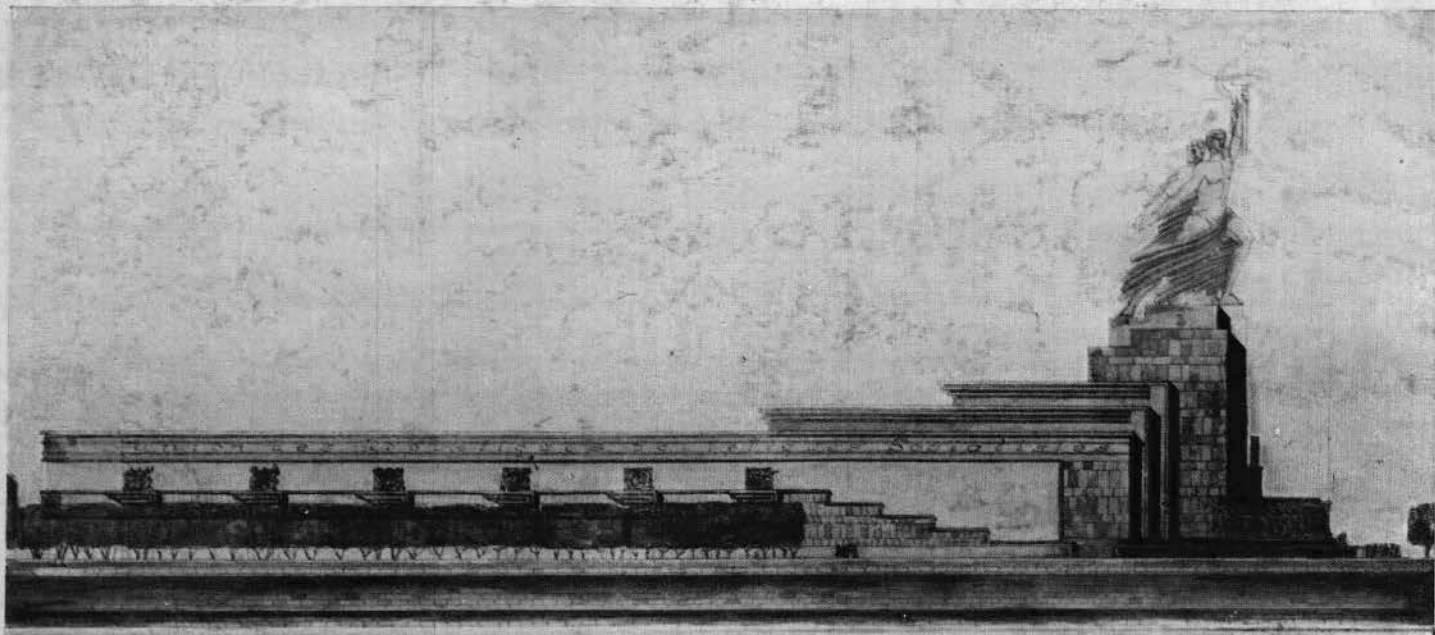
Перспектива

Perspective

Разрез

Coupe



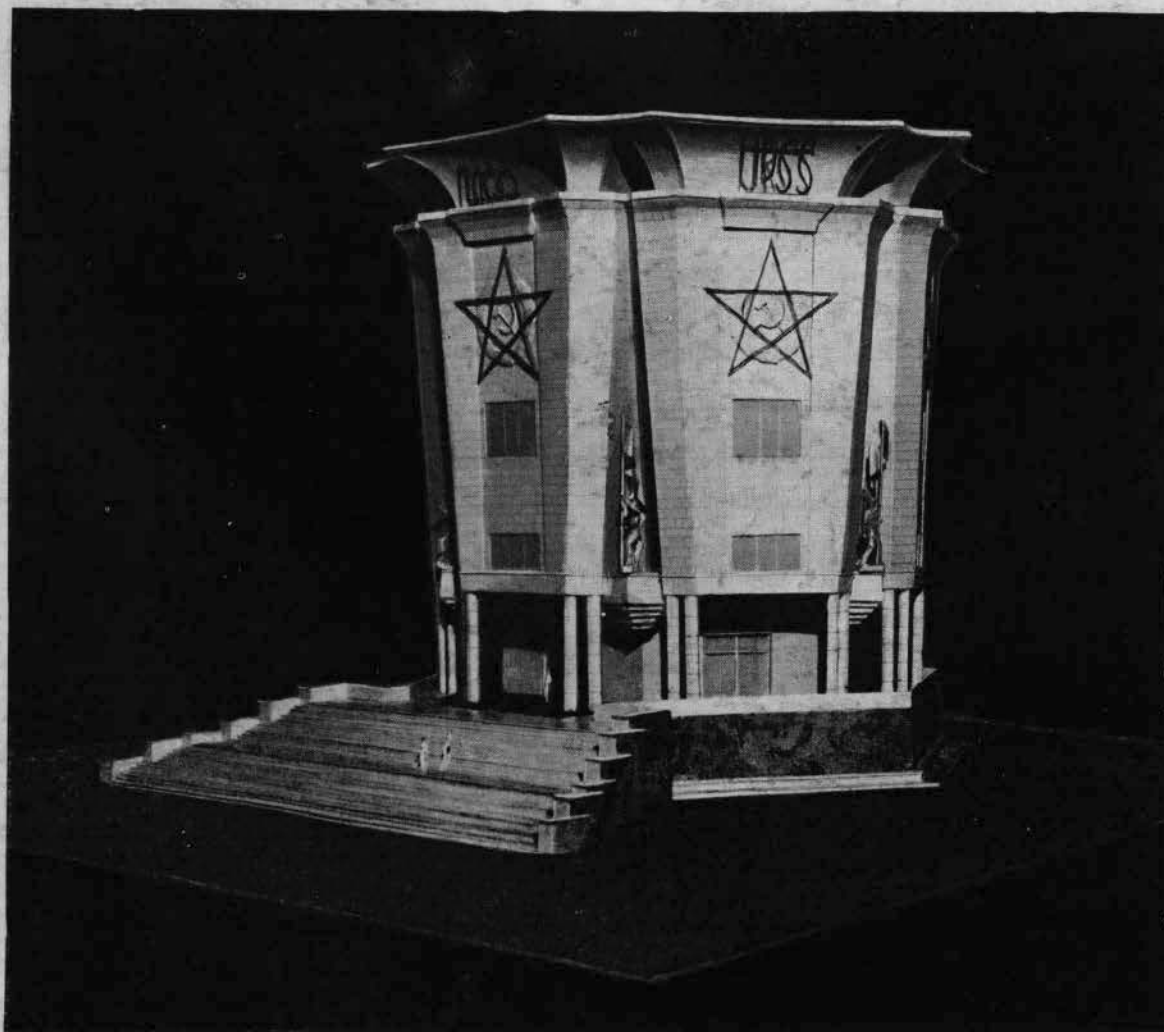


Проект павильона СССР на Международной выставке 1937 г.  
в Париже. Боковой фасад

Арх. В. М. Иофан; при участии арх. Д. М. Иофана,  
А. И. Баранского, Я. Ф. Попова, М. В. Адрианова, С. А. Гельфельда,  
Ю. П. Зенкевича

Projet du pavillon de l'URSS à l'Exposition Internationale  
de 1937 à Paris. Façade latérale

Arch. V. M. Iofan; avec concours des arch.: D. M. Iofan,  
A. I. Baransky, J. F. Popov, M. V. Adrianov, S. A. Helfeld,  
J. P. Zenkevitch



Проект павильона СССР  
на Международной  
выставке 1937 г.  
в Париже  
Макет

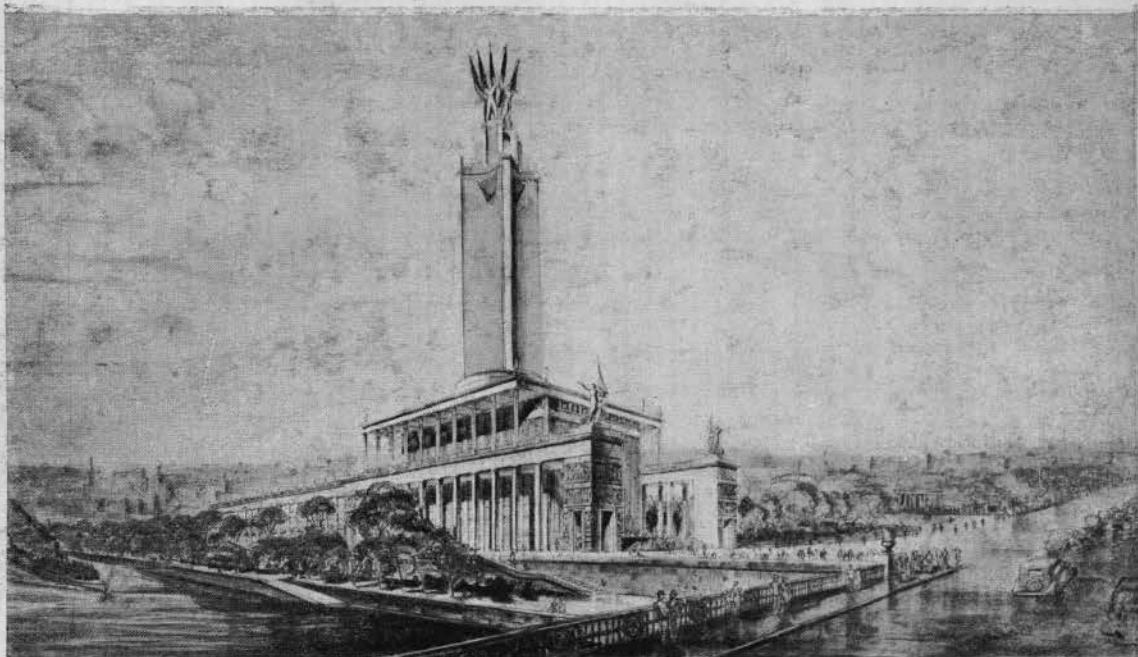
Арх. М. Я. Гинзбург;  
при участии  
арх. С. А. Лисагора,  
А. А. Соломка,  
А. М. Воробьева

Projet  
du pavillon de l'URSS  
à l'Exposition  
Internationale  
de 1937 à Paris  
Maquette

Arch. M. J. Ginsbourg;  
avec concours des  
arch.: S. A. Lissagor,  
A. A. Solomka,  
A. M. Voroblev



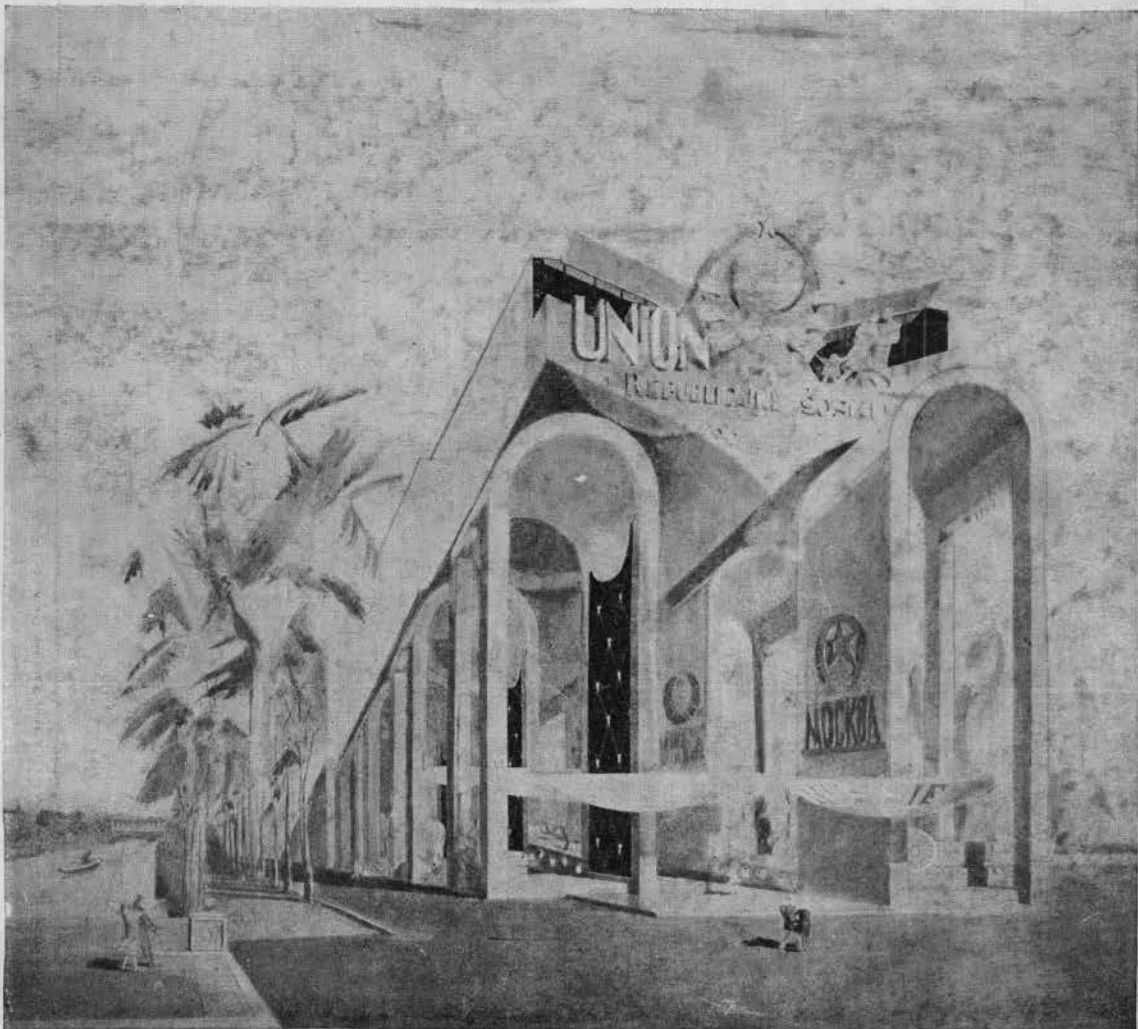
Проект  
павильона СССР  
на Международной  
выставке 1937 г.  
в Париже  
Перспектива  
Арх. К. С. Алабян,  
Д. Н. Чечулин



Projet  
du pavillon de l'URSS  
à l'Exposition  
Internationale  
de 1937 à Paris  
Perspective

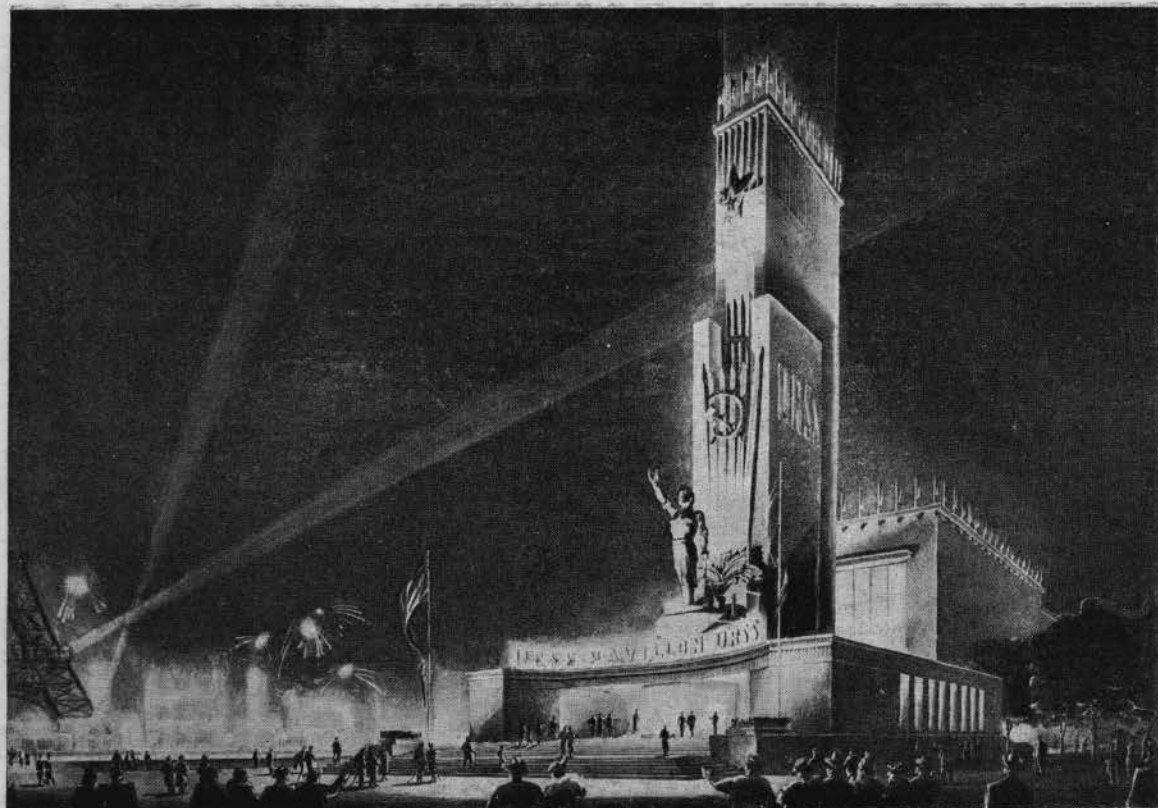
Arch. K. S. Alabian,  
D. N. Tchetchouline

Проект  
павильона СССР  
на Международной  
выставке 1937 г.  
в Париже  
Перспектива  
Арх. К. С. Мельников



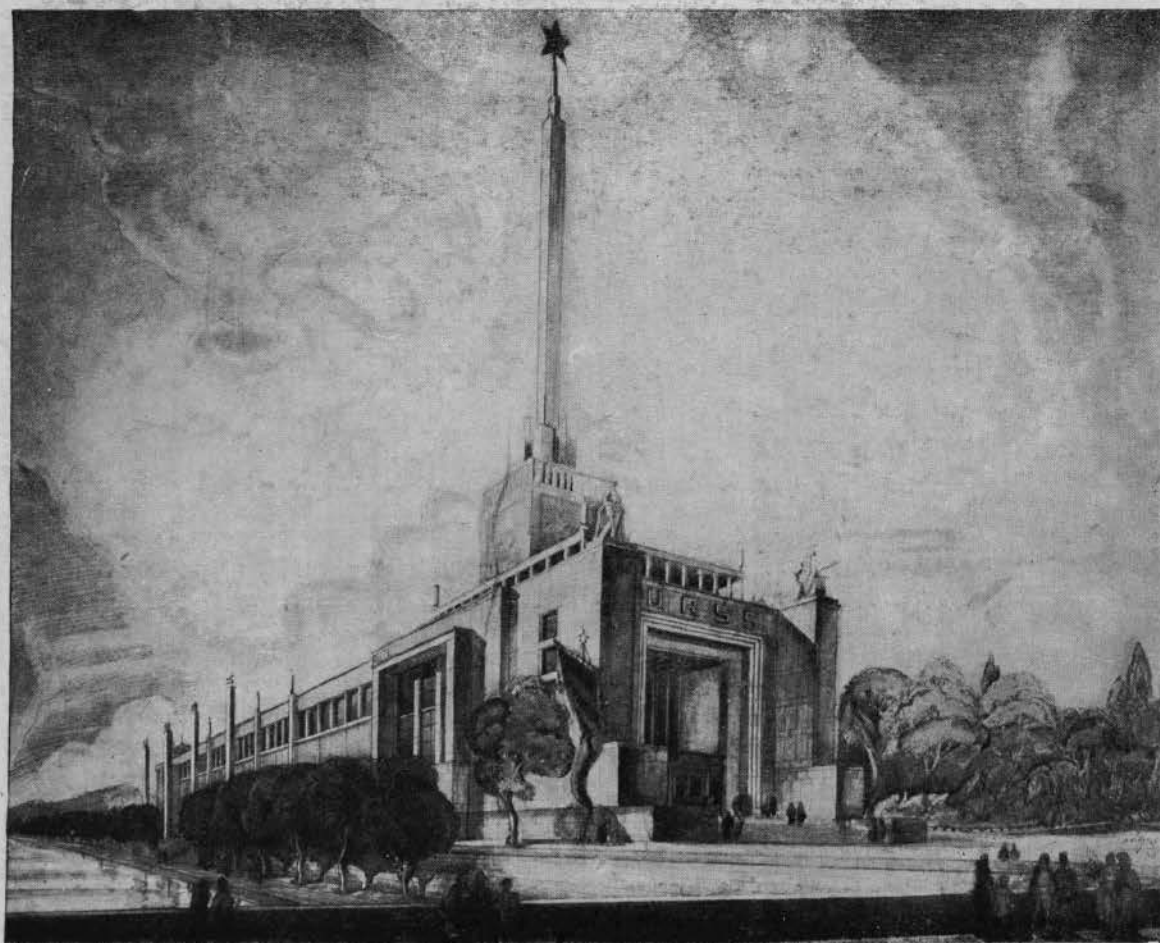
Projet  
du pavillon de l'URSS  
à l'Exposition  
Internationale  
de 1937 à Paris  
Perspective

Arch. K. S. Melnikov



Проект  
павильона СССР  
на Международной  
выставке 1937 г.  
в Париже  
Перспектива  
Акад. арх.  
В. А. Шуко,  
арх. В. Г. Гельфрейх;  
при участии  
арх. А. П. Великанова,  
Ю. В. Шуко

Projet  
du pavillon de l'URSS  
à l'Exposition  
Internationale  
de 1937 à Paris  
Perspective  
Arch. V. A. Schouko,  
V. G. Helfreich;  
avec concours des  
arch.: A. P. Velikanov,  
G. V. Schouko



Проект  
павильона СССР  
на Международной  
выставке 1937 г.  
в Париже  
Перспектива  
Акад. арх. А. В. Щусев

Projet  
du pavillon de l'URSS  
à l'Exposition  
Internationale  
de 1937 à Paris  
Perspective  
A. V. Schoussev,  
membre de l'Académie





Жилой дом Всесоюзного института экспериментальной медицины в Ленинграде  
Арх. Н. Е. Лансере

Maison d'habitation de l'Institut de la médecine expérimentale à Léningrad  
Arch. N. E. Lanceray

## ЖИЛОЙ ДОМ ВИЭМ В ЛЕНИНГРАДЕ

В. М. ГАЛЬПЕРИН

Жилой дом ленинградского филиала Всесоюзного института экспериментальной медицины (арх. Н. Е. Лансере, планировка разработана арх. А. Ф. Рюминим) расположен на ответственной магистрали Ленингра-

да. Кировский проспект — одна из наиболее четко выраженных жилых улиц города — связывает живописнейший исторический ансамбль, образуемый Невой, Петропавловской крепостью и площадью Революции, с зеленым массивом Кировских островов. Существующая жилая застройка проспекта состоит из ряда «петербургских» доходных домов, в фасадном решении варьирующих формы ренессанса, ампира и облагороженного модерна. Известная сдержанность трактовки форм и культура выполнения, которая характерна даже для наименее удачных по архитектуре модернистических фасадов, спокойный силуэт застройки и хорошо найденная ширина Кировского проспекта

сильно сглаживают эти стиливые противоречия.

Единство в трактовке жилых домов проспекта объясняется и тем, что его застройка была в своей значительной части проведена в течение последнего двадцатилетия перед войной; это объединяет лучшие здания Кировского проспекта, построенные первоклассными мастерами предвоенного Петербурга (Щуко, Лялевич, Белогруд, Лидваль и др.).

Наиболее интересными надо признать два дома акад. Щуко, расположенные на соседнем с ВИЭМ квартале — прекрасные образцы петербургского предвоенного неоклассицизма.

Это соседство в известной мере



Фрагмент фасада

Fragment de la façade

повлияло на архитектурные формы дома ВИЭМ. Арх. Лансере избрал путь последовательного подчинения своей композиции существующему ансамблю в стилевом и отчасти формально-композиционном отношении, привязав ее к наиболее характерной доминанте ближайшего окружения — к указанным выше домам акад. Щуко. В этом нетрудно убедиться путем сравнения отдельных элементов этих домов (угловые лоджии, эркеры, обработка лопаток рельефом) с аналогичными элементами

дома ВИЭМ, вся композиция которого, несмотря на полную самостоятельность приема в целом и индивидуальную трактовку основных ее элементов, проникнута ясно ощущаемой идеей неоклассицизма.

Дом ВИЭМ состоит из двух самостоятельных корпусов — уличного и дворового. В основу внутренней планировки главного корпуса положен тип стандартной квартиры с кухней и санитарно-техническим узлом, расположенными в задней, наиболее удаленной от входа части. Первый этаж

использован для устройства двух проездов, входов с вестибюлями, магазина, занимающего центральную часть, и нескольких квартир. Планировка здания, вполне удовлетворительная по приему, не лишена, однако, некоторых недостатков: удачные по идее вестибюли, с расположенными при них швейцарскими, решены несколько тесно (не предусмотрено место для хранения при вестибюлях велосипедов и детских колясок). Из-за неудачного расположения подъемников в крайних лестничных клетках сдвинуты оси проходов-вестибюлей. В остальных частях здания подъемники спроектированы в пролетах трехмаршевых лестниц, но и это обычное решение нам кажется нецелесообразным. В доме повышенного типа правильнее было бы, в интересах интерьера лестницы, отнести подъемник к торцовой стене или же, если это невозможно по планировочным соображениям, хотя бы изолировать шахту подъемника от лестничной клетки легкими шлакобетонными переборками.

В жилищном строительстве традиции функционализма нельзя считать пока еще полностью ликвидированными. Это чувствуется и в проекте дома ВИЭМ и конкретно выражается в указанных выше недочетах планировки лестниц и вестибюлей, а также в крайней затесненности подсобных помещений и квартир. Особенно неудачны узкие, коридорного типа прихожие, которые трудно будет культурно обставить вешалкой, столиком и зеркалом; к тому же совершенно недостаточно количество ственных шкафов в жилых комнатах и слишком однообразна разбивка последних.

В условиях современной эконо­мой планировки жилой квартиры совершенно необходимо выделение в каждой из них достаточно большого помещения с тем, чтобы последнее могло служить общей жилой комнатой, столовой и гостиной. Ценность лоджий, предусмотренных в крайних квартирах, значительно снижена вследствие их примыкания к кухням.

В целом надо признать, что в планировке квартир архитектор проявил меньше вкуса и изобретательности, чем в решении главного фасада. Последнему архитектор уделил особое внимание. Дом подкупает крепкой увязкой с ансамблем Кировского проспекта, ясностью композиции, культурой детали и, в особен-



ности, убедительным качеством отделочных и строительных работ. В этом отношении дом ВИЭМ представляет резкий контраст по сравнению с обычным у нас, пока еще невысоким, уровнем отделочной техники, сильно лимитирующей архитектурные возможности.

Композиция симметричного фасада построена на очень простом, проверенном много раз, и в то же время не теряющем своей убедительности контрасте боковых выступающих частей, решенных с подчеркнутой объемностью, и средней западающей плоскости, которой даны несколько тянутые пропорции. Излом фасадной линии, создающий глубину перспективы, использование лоджий, эркеров, тонкая фактурная обработка стены, введение рельефа и скульптур, — все это придает пластическую выразительность фасаду, несмотря на то, что толщина стены взята всего в 2 кирпича. При сравнительно небольшой высоте этажа (3,25 м) членения фасада не измельчены и масштабно увязаны с соседними домами.

Пропорции основных членений верха и низа (в средней части фасада), взятые в чисто математических отношениях, пожалуй, чрезмерно контрастны и еще более подчеркнуты разностью фактур. Однако некоторая сомнительность пропорций ощущается в натуре значительно слабее, чем на фото и ортогонали. Впечатление выравнивается, благодаря хорошо найденному тону цветной цементной штукатурки. Общий золотисто-теплый тон всей стены приятно гармонирует с серым тоном облицовки нижнего этажа, выполненной из естественно-го и искусственного гранита.

К недочетам архитектурной композиции надо отнести жидковатые по рисунку, чрезмерно плоские, эркеры в центре фасада, недостаточную выразительность расшивки стены и некоторую измельченность рельефа и скульптурных эмблем третьего этажа. Сомнительное впечатление производят и другие детали общего решения. Так, выступ магазина в первом этаже слишком подчеркнут и еще более усилен облицовкой портала полированным гранитом, благодаря чему магазин воспринимается как парадный вход в общественное здание. Рисунок портала и переплета витрин сильно модернизирован по сравнению с остальным фасадом и имеет чужой характер; суховато нарисова-



Фрагмент фасада

Fragment de la façade

ны перекрытия лоджий, — венчающие их обелиски слишком легки по силуэту и локальны по мотиву. Несколько навязчив однообразный рисунок тяг фриза и каннелированного пояса, хотя композиционно последний вполне на месте.

Скульптурное оформление (рельеф, эмблемы) выполнено в общем достаточно культурно и органически слито с архитектурой здания. Удачно размещены в стене ниши с бюстами, однако трактовка голов несколько натуралистична; медальоны

эркером решены удачнее. Следует остановиться в заключение на двух принципиальных вопросах общей композиции. Сравнивая дом ВИЭМ с типовой продукцией прошлых лет, нельзя не отметить, что образ жилого дома трактован Лансере с большей свободой и широтой в выборе пластических средств. Архитектор преодолел ту иллюзорную макетность, которая была свойственна работам конструктивистов, он добился органичной увязки между формальными приемами и строительной и,

наконец, более конкретно поставил и разрешил задачи ансамбля, чем это имело место в отвлеченно-графических проектах недавнего прошлого.

Все это неоспоримые достоинства, но не следует забывать и о недостатках. Анализируя планировку дома, мы уже отмечали недооценку задач интерьера. К ошибкам, имеющим также принципиальное значение, надо отнести и невнимание к оформлению дворового фасада.

Здесь дает себя знать разрыв в подходе к плану и фасаду, отсутствие органического единства идеи плана и идеи его пространственного выражения. Это дает нам основание утверждать, что в архитектуре дома ВИЭМ не преодолена тенденция «фасадничества» и «украшательства» довоенного академизма, сводившего архитектуру к роли декоративного «прикладного» искусства.

Вторым пробным камнем, характеризующим творческий метод архитектора, является его отношение к проблеме наследия. Надо признать, что последняя в архитектуре дома ВИЭМ получила достаточно сильный акцент, объясняющийся как субъективными намерениями самого автора, так и объективными требованиями ансамбля. Надо признать, вместе с тем,

что автору удалось добиться свежей и самостоятельной трактовки неоклассических форм фасада, который в меру осовременен и модернизирован. Эта модернизация нигде не переходит в поверхностное, инфантильно-дилетантское «исправление» или оголение классики и не противоречит ни хорошему вкусу, ни задачам самой композиции. Можно указать только на некоторые стилевые противоречия, нарушающие композиционное единство фасада. Эти противоречия объясняются введением в композицию двух противоположных стилевых начал — барокко и ренессанса.

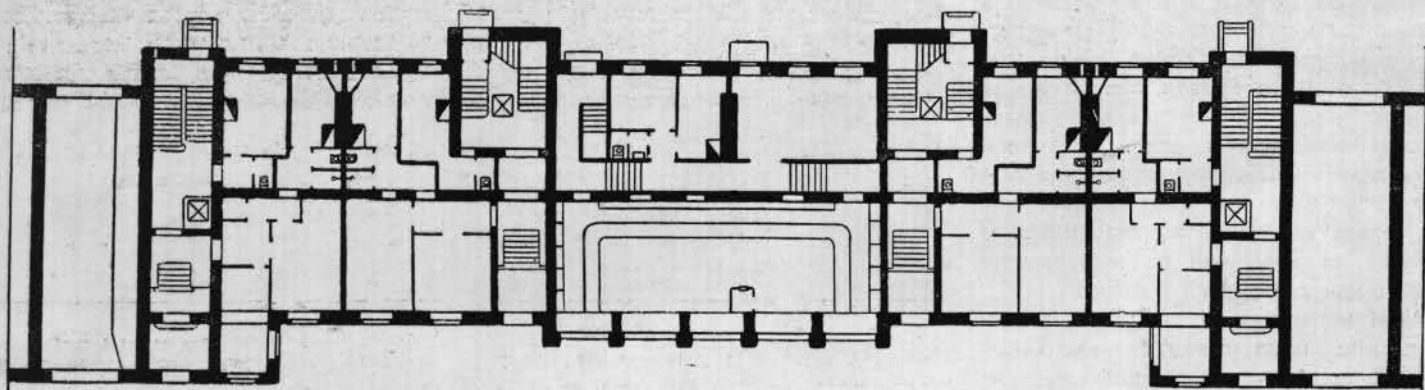
Прием членения фасада по горизонтали, характер пропорций и сильная пластическая выразительность боковых крыльев, подчеркнутая тектоника цокольного этажа, стилевые аксесуары, рельеф, ниши с бюстами и т. п. несомненно в основном выдержаны в ренессансных традициях. В то же время известная массивность и монолитность средней части здания, как по силуэту, так и по своей недостаточной пластической разработанности, расчлененности по вертикали и невыраженности тектоники стены, чрезмерная контрастность пропорций верха и низа в средней

части, текучесть границ и членений фриза — должны быть скорее отнесены к полярным принципам барочной композиции.

Барочность (в смысле целого, а не деталей) и придает зданию известную громоздкость и массивность, которые контрастируют с «радостной легкостью» ренессанса. Это обстоятельство позволяет говорить об известной эклектичности композиции фасада.

Отмеченные недостатки, однако, не дают оснований для отрицательной оценки дома. Объективное сравнение работы арх. Лансере с рядом жилых зданий, построенных на том же Кировском проспекте за последние годы, убеждает в том, что дом ВИЭМ сделан профессионально крепче и отмечен значительно более высокими художественными достоинствами, чем Дом политкаторжан, жилой дом союза Рабис, не говоря уже о доме Транспортной академии и жилом доме по проспекту Кирова № 18.

Наиболее ответственная и крупная работа арх. Лансере за последние годы должна по достоинству получить высокую оценку. Архитектура жилья, видимо, в характере творческой индивидуальности автора.

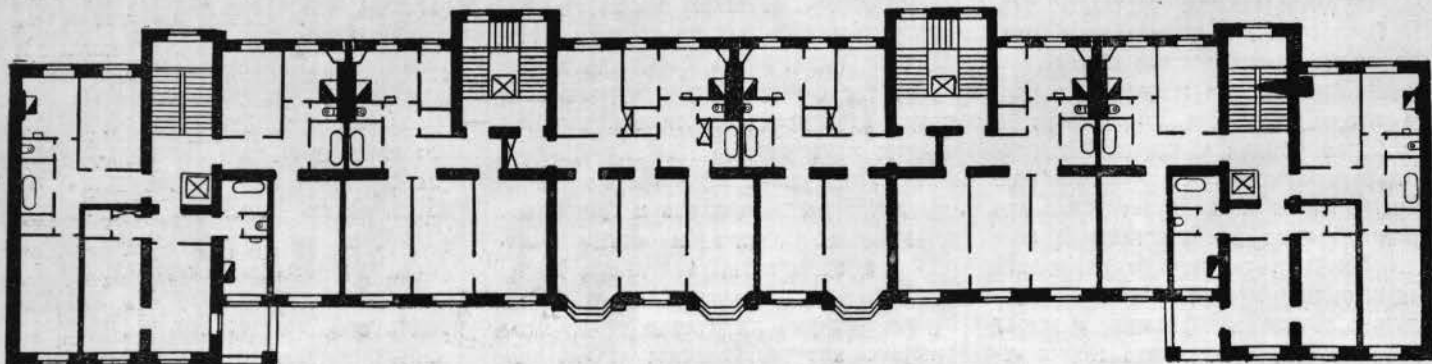


План 1-го этажа. Арх. Н. Е. Лансере, А. Ф. Рюмин

Plan du rez-de-chaussée. Arch. N. E. Lanceraay, A. F. Rumine

План типовых этажей

Plan des étages-types







Дворец кино Выборгского района в Ленинграде  
Арх. А. И. Гегелло, Д. Л. Кричевский

Palais du cinéma du quartier de Viborg à Léningrad  
Arch. A. I. Guéguello, D. L. Kritchevsky

## ДВОРЕЦ КИНО В ЛЕНИНГРАДЕ

Б. Р. РУБАНЕНКО

Законченное в декабре 1935 г. здание кинотеатра в Ленинграде, построенное по проекту арх. А. И. Гегелло и Д. Л. Кричевского, расположено в Выборгском районе на площади у «Пяти углов». Это положение здания в условиях многоэтажной городской застройки, естественно, подсказало решение плана с рас-

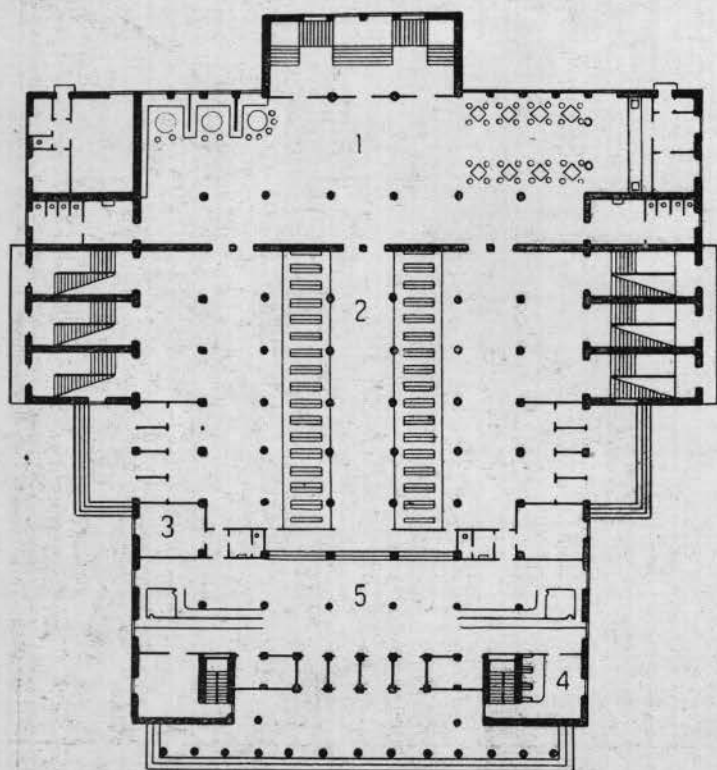
положением основного объема — зрительного зала во втором этаже. Таким образом, в первом этаже располагаются большинство подсобных помещений и часть фойе. Остальные фойе располагаются во втором и третьем этажах. Вестибюль решен с учетом обязательного раздевания публики и полного разделения графика входящих и выходящих из кинотеатра. Принцип сменяемости публики в решении всего кинотеатра проведен ясно и последовательно.

Из вестибюля посетители попадают в фойе, расположенные в первом, втором и третьем этажах. Между вторым и третьим этажами размещен сильно развитой промежуточный этаж, являющийся балконом фойе второго этажа. Все этажи свя-

заны между собой центральной парадной трехмаршевой лестницей.

Загрузка зала производится с задней стороны фойе партера и балкона, эвакуация — с двух боковых сторон зала. Выходящая публика через специальные боковые кулуары попадает на шесть эвакуационных лестниц, ведущих в вестибюль, откуда одевшись выходит через боковые разгрузочные тамбуры.

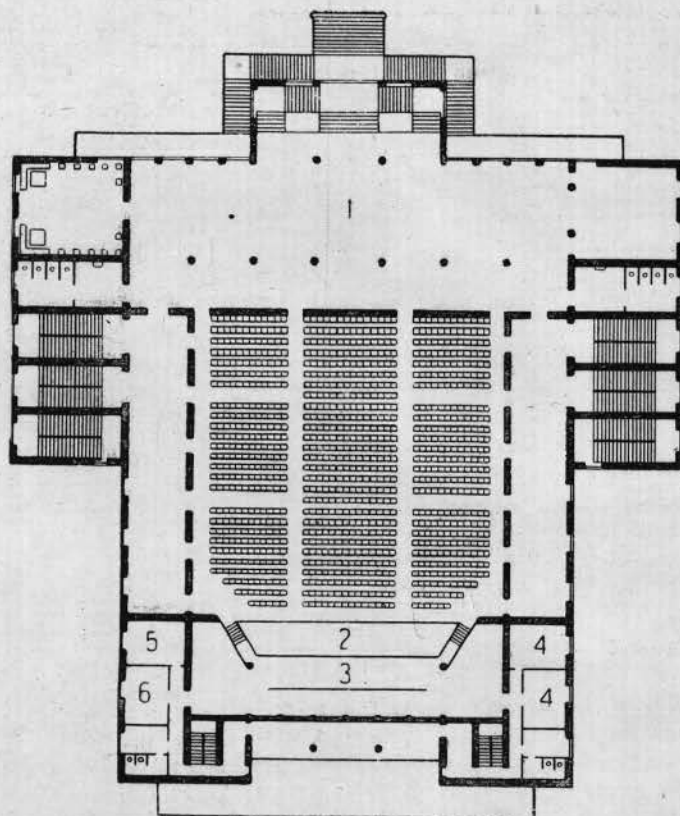
Зрительный зал имеет партер на 1000 и балкон на 400 человек. Квадратный в плане, он позволяет максимально сократить удаление последних рядов от экрана. Зрительно невыгодные крайние места первых рядов компенсируются значительным расстоянием от начала партера до экрана, поставленного в глубине



План 1-го этажа

Plan du rez-de-chaussée

1—фойе-буфет, 2—вестибюль-гардероб, 3—детская комната, 4—гардероб, 5—кассовый зал



План 2-го этажа

Plan du 1-er étage

1—зал массовых игр, 2—оркестр, 3—эстрада, 4—эстетические уборные, 5—директорская, 6—правление

трехчастной эстрады. Авторам нельзя отказать в том, что эта схема отличается ясностью и простой логичностью.

Особенностью проекта является сильное развитие подсобных помещений. По сравнению с существующими нормами, площадь обслуживающих помещений увеличена вдвое. Нам представляется, что вопрос о назначении таких помещений должен был в проекте получить особенно тщательную разработку. Надо было найти такую систему архитектурно-пространственной организации, которая обеспечивала бы действительно многообразное их использование. Между тем, все помещения, предназначенные для обслуживания зрителей, могут быть использованы, за небольшим исключением, только как места отдыха вообще.

Грандиозный комплекс помещений лишен концертного зала, органически, а не формально решенного помещения для игр и танцев, сколько-нибудь удовлетворительного кафе-буфета. Уже первый опыт практической эксплуатации здания доказал это, и сейчас приходится использо-

вать ряд помещений не по назначению.

Вторым недостатком проекта является непродуманная композиция интерьера. Мы упоминали выше, что в фойе второго этажа имеется сильно развитая система антресолей-балконов, которая сама по себе открывает богатые возможности пространственной композиции. Несмотря на это, принятое решение сложной системы низконависающих мостков и балконов, проходящих в середине зала и по краям его, не только ухудшает пропорции зала, но и лишает его пространственного единства, создавая впечатление нарочитой усложненности и придвленности. Так же неудачно решение центральной лестницы, задуманной чрезвычайно торжественно и парадно. Габариты этой лестницы настолько незначительны, что вся композиция теряет смысл. Первый широкий марш продолжается двумя короткими отрезками боковых маршей, идущих от несоразмерно узкой площадки, затем лестница еще раз меняет свое направление и идет параллельно первому центральному маршу. Таким образом, в пределах

одного этажа лестница имеет шесть маршей и шесть поворотов. В некоторых случаях высота маршей достигает только 1,95 м.

Если учесть, что конструктивные элементы лестницы— весьма значительных габаритов (высота балок доходит до 92 см), то станет ясным исключительное впечатление запутанности и перегруженности, которое в натуре являет собой эта центральная во всей композиции внутреннего пространства лестница.

Фойе балкона производит также неблагоприятное впечатление. Расположенные по высоте зала квадратные окна еще больше принижают и без того низкое помещение (его высота 3,5 м).

Следует отметить необычайную грузность всех конструкций (преувеличенные габариты колонн, сечения балок и кессонов) и нарочитую утяжеленность и мощность форм. В условиях ясно выраженной железобетонной конструкции больших пролетов между короткими колоннами, особенно ложной кажется общая тенденция ампириной трактовки интерьера. Сочетание ампириной обработки лестнич-



ных перил с примитивной трактовкой витража на лестнице, мирное сожительство ампирной балюстрады балкона фойе второго этажа со столбами, перерезанными пополам этим балконом, громоздкая и неуклюжая модернизированная мебель рядом с псевдоампирными и екатерининскими люстрами — заставляют думать, что авторы проекта недостаточно глубоко в этом случае подошли к вопросам использования определенного исторического стиля и еще меньше работали над созданием целостного интерьера.

Значительно удачнее решен зрительный зал. Авторам удалось найти своеобразное решение плафона, интересно использовать скрытый и отраженный свет в его композиции.

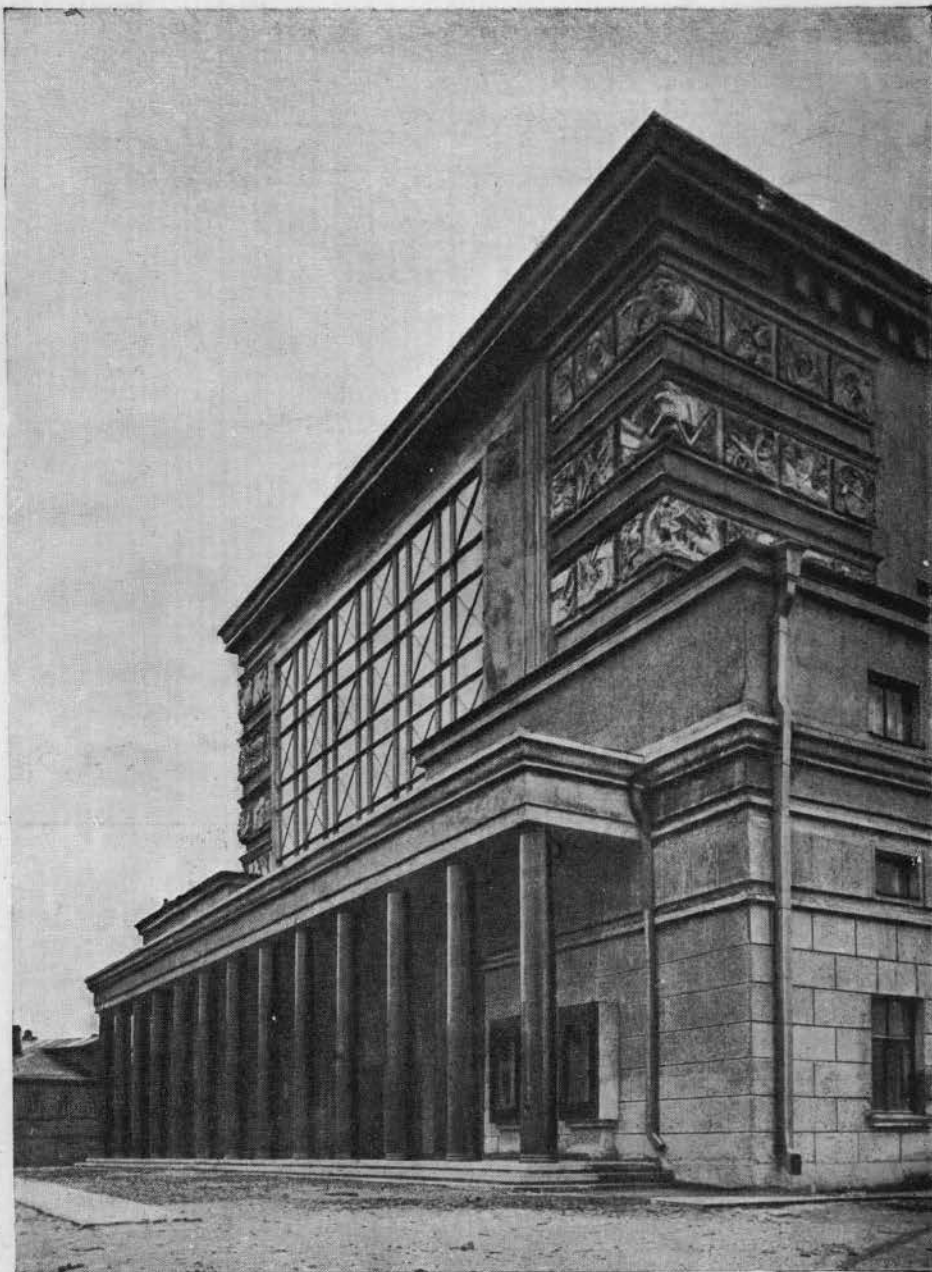
Легко и выразительно решен также вестибюль — и здесь удачно размещены источники света. Следует отметить, что в отделке применен целый ряд ценных отделочных материалов (искусственный мрамор, ценные породы дерева, металл и пр.). Но авторам не везде удалось целесообразно и эффективно распределить художественные средства оформления.

В работе над внешним архитектурным образом сооружения авторы добились значительно большего успеха. Архитектурная организация общих масс величественна, проста и вполне отвечает пространственному назначению здания, замыкающего большую перспективу Кондратьевского проспекта и являющегося основной доминантой на площади.

Удачно выявлен основной объем кинозала. Некоторое возражение вызывает только пространственное сопряжение основного объема с передними пилонами и задними повышенными частями здания.

Траптовка боковых фасадов сильно измельчена по сравнению с главным. Если в главном фасаде авторам удалось добиться ясности и выразительности общих членений, то при переходе на боковые фасады утеряно ощущение архитектурного единства всего здания. К тому же входной портик не связан с композицией всего здания. В силу оторванности колонн от антаблемента, сам портик потерял свое единство, и кажется, что антаблемент скорее работает как консоль, заделанная в тело стены, чем как архитрав, лежащий на колоннах.

Интересна попытка авторов ис-



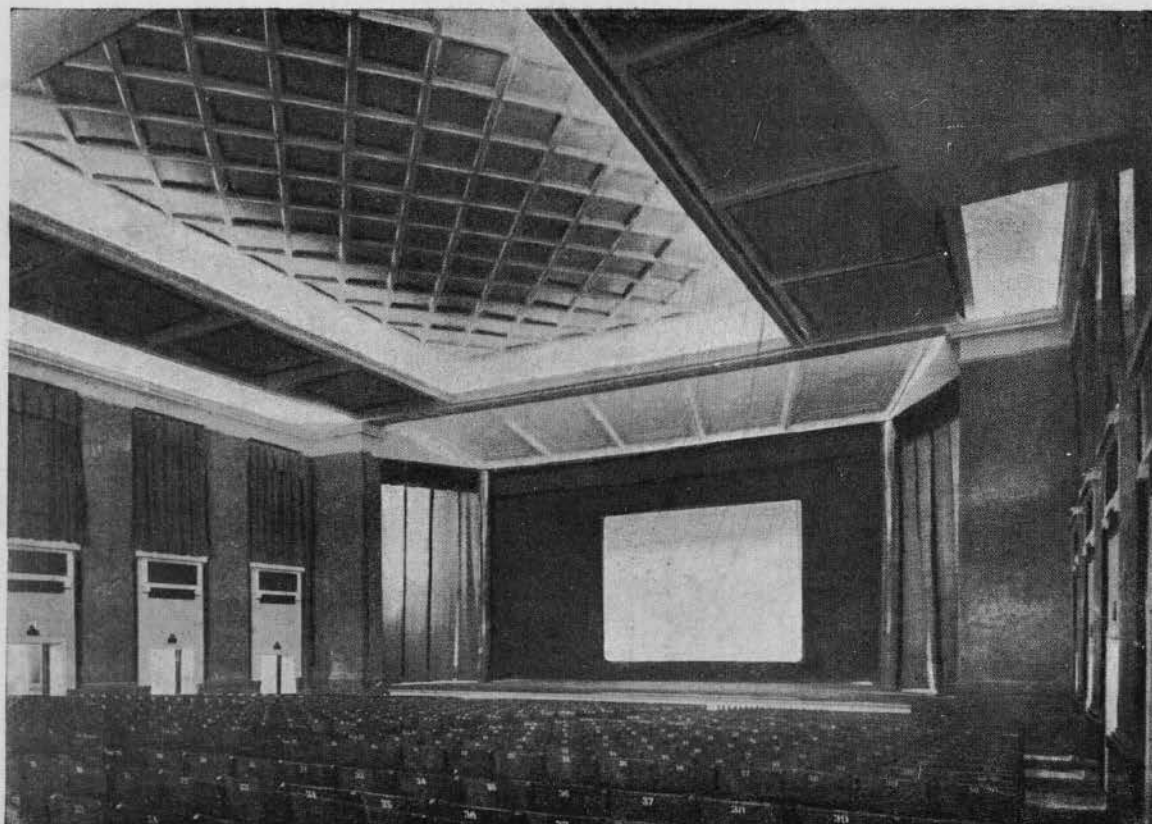
Дворец кино Выборгского района в Ленинграде

Palais du cinéma du quartier de Viborg à Léningrad

пользовать скульптуру как один из факторов, формирующих фасады здания. Нам кажется, что постановка скульптурных камней по углам повышает выразительность общей композиции здания, но сама скульптура при этом теряет самостоятельное значение и приобретает характер детали декоративного оформления. Заслуживает внимания введение витража, используемого как своеобразный экран, на который проектируются из специально приспособленного внутреннего помещения отдельные рекламные кинокадры. К сожалению,

этот замысел не получил полного осуществления, и сейчас это центральное композиционное пятно выглядит весьма неприглядно. Рисунок витража слишком примитивен и досадно напоминает конструктивный карнас.

Несомненно, что арх. А. И. Гелло и Д. Л. Кричевский в своей последней работе добились приближения к образу полноценного советского кинотеатра, но ряд значительных недостатков их решения не дает возможности дать ему безоговорочно положительную оценку.



Зрительный зал

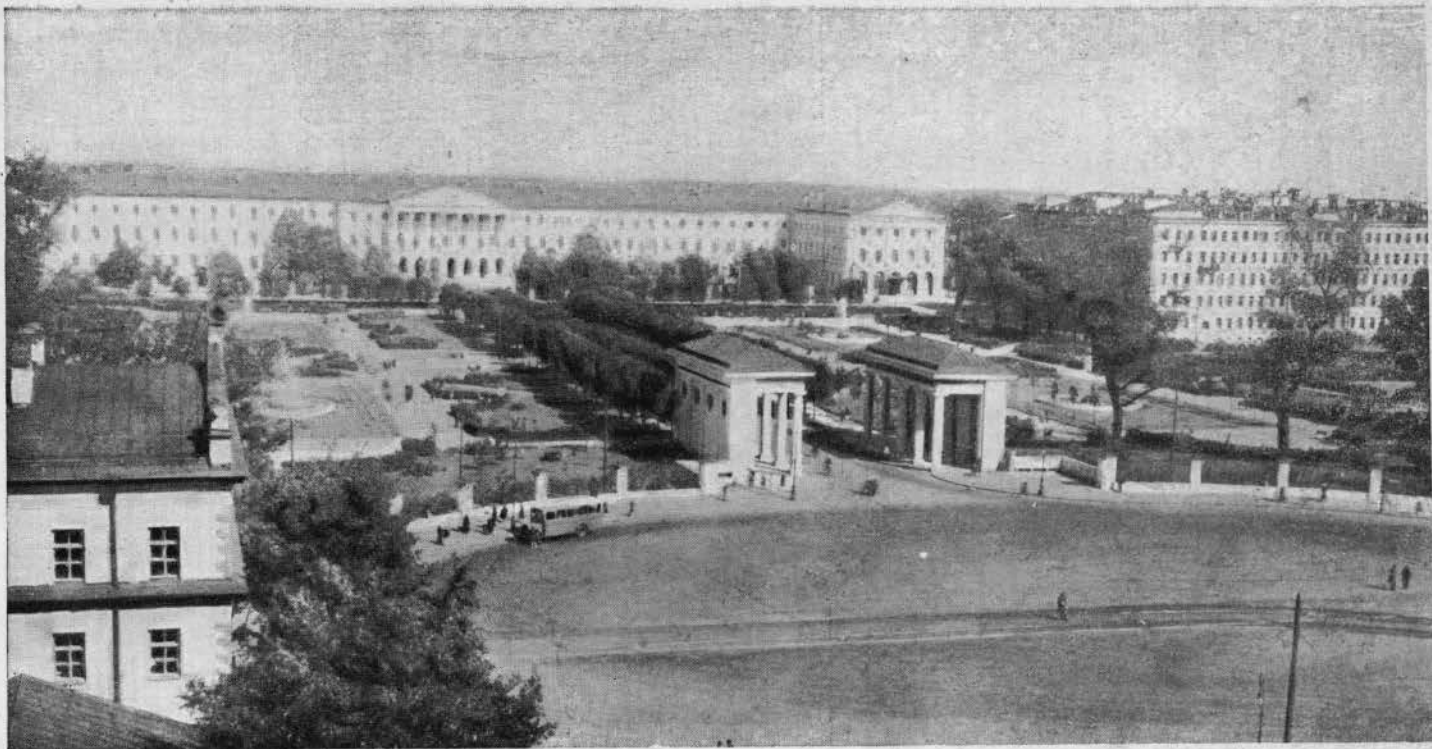
Salle de cinéma



Фойе балкона

Foyer du balcon





Пропилен и сад перед Смольным. Ленинград  
Акад. арх. В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх

Propylées et jardin devant le Smolny. Léningrad  
V. A. Schouko, membre de l'Académie, V. G. Helfreich

## ВЫСТАВКА „АРХИТЕКТУРА ЛЕНИНГРАДА ЗА 18 ЛЕТ“

Л. А. ИЛЬИН

На выставке, открывшейся в порядке подготовки к Всесоюзному съезду архитекторов в марте настоящего года, собраны работы ленинградских архитекторов за последние 18 лет. Организаторы выставки очень серьезно подошли к своей задаче. Выставка очень культурно оформлена, в ее экспозиции отражены все этапы исторического развития архитектуры за годы революции, и все же длительность периода, охваченного выставкой (в Ленинграде до того Музеем города была создана только одна выставка: «Архитектура Ленинграда за 5 лет»), сказалась в неравномерном распределении материала и ощутимых пробелах экспозиции.

Неполно представлен начальный период развития советской архитек-

туры. Почти отсутствуют проекты, созданные в годы гражданской войны (неосуществленные проекты народного дома, Красного путиловца, материалы двух конкурсов на крематорий и ряд других). Ощутимы пробелы и в разделе архитектуры начала восстановительного периода. Здесь отсутствуют материалы конкурса на в'езд к Смольному (Л. А. Ильин, Л. В. Руднев, В. А. Щуко) и некоторые другие.

Таким образом, интереснейший этап поворота ленинградских архитекторов от навыков традиций дореволюционной архитектуры к первым опытам советского зодчества остался вне поля зрения выставки.

С значительно большей полнотой представлены работы последующего периода. В это время характерное для крупнейших мастеров в предоктябрьские годы стремление к композиционной уравновешенности неоклассических форм сменяется исканием новых путей. Первые наброски и проекты Щуко (проект памятника 26 комиссарам в Баку, памятник Ленину у Финляндского вокзала), башню III Интернационала Татлина, значительную часть проектов на конкурсе Дворца труда в Москве нельзя

рассматривать, как проявления единого течения. Но во всех этих работах чувствуется поворот от неоклассической успокоенности к динамическим решениям, которые по мнению архитекторов должны были соответствовать «духу революции» в героические годы гражданской войны.

Москва всегда по сравнению с Ленинградом была более экспансивной в вопросах искусства. Связь с архитектурной традицией в работах ленинградцев ощущалась сильнее, и это сказалось в проектах, характеризующих архитектурное строительство города Ленина в первые годы восстановительного периода. В этом отношении типичны: новое здание Кировского дома культуры, Выборгский дом культуры, жилые малоэтажные дома на Серафимовском и Крыловском участках (ныне Тракторная улица), в Нарвском районе, на Палевском участке и пожарная часть у Московских ворот. Все эти здания объединяет одна и та же тенденция к известной модернизации форм, в них сохраняется, однако, близость к старой архитектурной традиции. Нарвский, теперь Кировский, дом культуры в свое время был одним из первых опытов определе-



Памятник Лассалю на проспекте 25-го Октября в Ленинграде  
Скульптор В. А. Синайский

Monument de Lassalle avenue du 25 Octobre à Léningrad  
Sculpteur V. A. Sinaïsky

ния нового типа общественно-культурного здания, характеризуемого соединением большой театральной сцены с помещениями клубного характера. Единство общей композиции здания подчеркнуто многоэтажной массой боковых его частей, замыкающих большой зал секториальной формы. Здание собрано в один сильный кулак. Его внешняя архитектура выразительна и проста, архитектурные формы его членений рельефно выражены и ничем не напоминают той оголенности, которая позднее дает себя знать в работах конструктивистского толка.

Хотелось бы отметить только два недостатка общей композиции: проваливающуюся среднюю часть фасада, зажатую доминирующими боками, и выступающую и неуместную в общем ансамбле этой площади линию главного фасада, подсказанную формой зала.

Первые новые жилые дома на Тракторной улице, улице Стачек и улице Ткачей также не свободны от недостатков. В годы их сооружения еще господствовала установка на неинтенсивное, невысокое жилищное строительство. Высота домов лимитировалась тремя этажами, что в ансамбле улицы их резко отрывало от смежных построек дореволюционной эпохи.

Несколько позже была взята установка на строительство жилых массивов с домами в 4—5 этажей. Удачна планировка этих массивов — ясная, рациональная, не приводящая к созданию самодовлеющих композиций и в большинстве случаев отвечающая требованиям общей планировки города. В некоторых случаях ее дефектом является довольно большая плотность застройки.



Памятник жертвам 9-го января в Ленинграде  
Скульптор М. Г. Манизер, арх. В. А. Витман

Monument des victimes du 9 janvier à Léningrad  
Sculpteur M. G. Manizer, arch. V. A. Vitmann

Следующая страница в истории архитектуры Ленинграда характеризуется, с одной стороны, более значительным объемом строительства, а с другой — общим увлечением конструктивизмом.

В эти годы делается первая попытка новой планировки Ленинграда, что позволило поставить на очередь застройку города крупными массивами, почти районами, из которых массив Электросилы был наибольшим (около 800 га при 100 000 населения). Массивы с кварталами крупных размеров (в 16—20 и даже более га) задумывались и проектировались комплексно со включением всех общественных зданий, обслуживающей сеть, зеленой системой, проездами и пр.

Однако правильно задуманная схема планировки, обеспечившая к тому же возможность проведения максимальной механизации работ и



Жилой дом  
бывш. Общества  
политкаторжан  
в Ленинграде

Арх. Г. А. Симонов,  
П. В. Абросимов,  
А. Ф. Хряков



Maison d'habitation  
de l'ancienne Société  
des forçats politiques  
à Léningrad

Arch. G. A. Simonov,  
P. V. Abrossimov,  
A. F. Khriakov

стандартизации строений, не получила полного развития, как известно ввиду неподготовленности строительных организаций и строительной промышленности.

Основным девизом этого строительства и этой архитектуры была комплексность. На практике именно эта широта общей схемы привела к ряду отрицательных явлений. В центре Электросилы, например, 8—12 жилых кварталов по 20 га предполагались к осуществлению в три года.

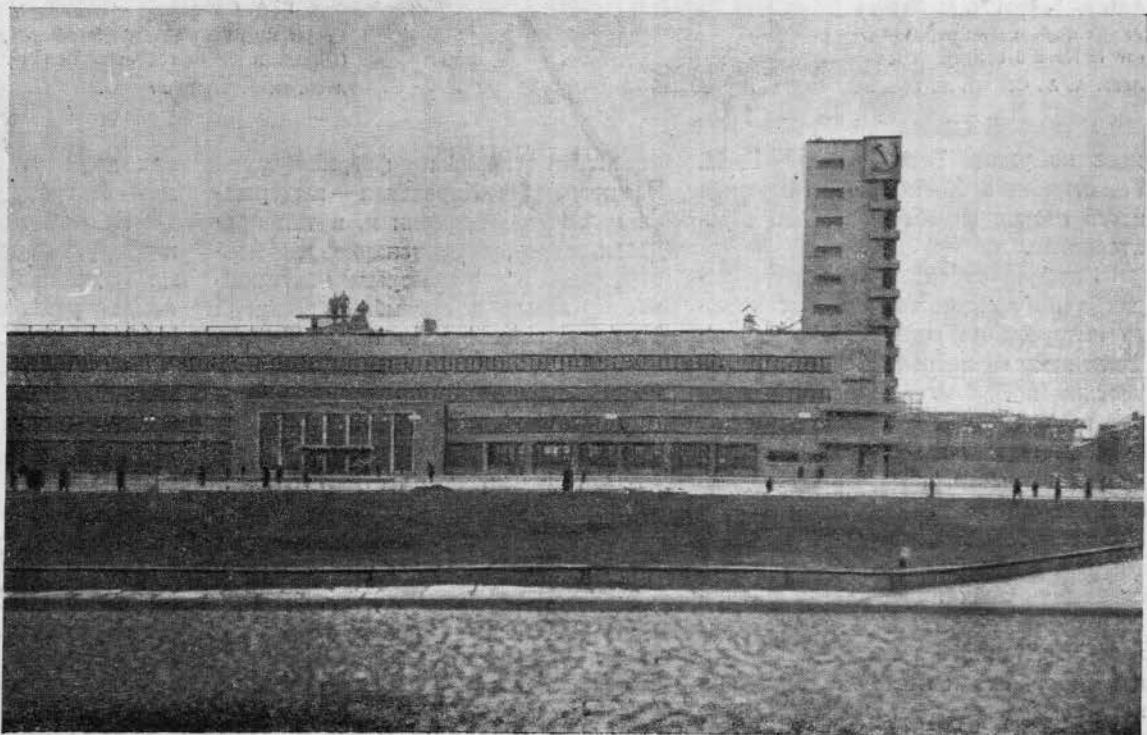
Поэтому намечалась одинаковая, стандартная их композиция. Стремление к механизации привело к строчной застройке и блокам в 200 м длиной и т. п. При полном осуществлении такие районные ансамбли, решенные в единообразных планировочных формах, являли бы, может быть, грандиозное зрелище, но, несомненно, казались бы непропорциональными, однообразными кусками в общей системе города. Самодовлеющая их обособленность расчленила

бы общий ансамбль города. К сожалению, эти первые опыты развернутого жилищного строительства на выставке не представлены. Полностью отсутствуют проекты, только редкие фотографии иллюстрируют те части общих комплексов, которые получили практическое осуществление.

Гораздо полнее тот же период архитектуры Ленинграда представлен в общественных зданиях. Здесь следует отметить школы арх. Симо-

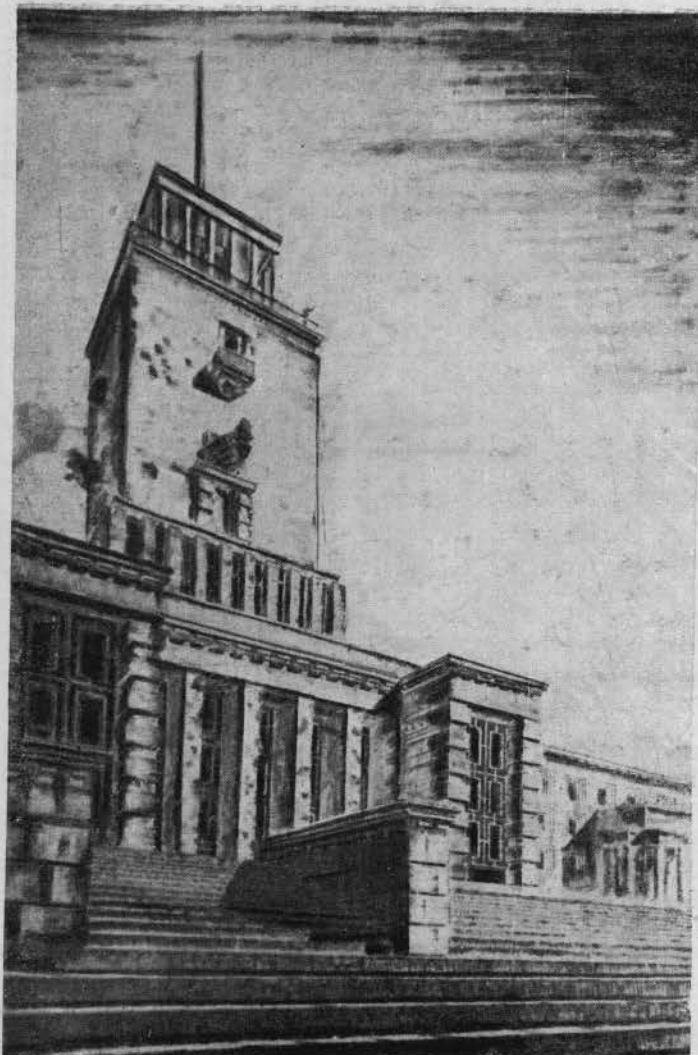
Здание  
Кировского  
райсовета  
в Ленинграде

Арх. Н. А. Троцкий



Immeuble du Soviet  
du quartier de Kirov  
à Léningrad

Arch. N. A. Trozky



Проект речного вокзала на Неве  
в Ленинграде

Арх. А. А. Оль, М. М. Липкин

Projet d'une gare fluviale  
sur la Néva à Leningrad

Arch. A. A. Ole, M. M. Lipkine



Проект здания Средневологостроя  
в Ленинграде

Арх. Г. А. Симонов

Projet de l'immeuble de Sriednevolgostroï

(Direction de la reconstruction du Volga moyen) à Léningrad

Arch. G. A. Simonov

нова на улице Ткачей и арх. В. М. Гальперина в Лесном, — прототипы всего последующего школьного строительства.

Клубное строительство этого периода не представляет значительно интереса по сравнению с осуществленными несколько раньше Кировским и Выборгским домами культуры. Основным композиционным пороком клубов была малозатянутость, распластанность, которая приводила к маловысотности и разобщенности масс, дисгармонирующей с высокой старой застройкой Ленинграда. И внешность этих клубов мало отвечает представлению об общественном здании. Как это ни парадоксально, гораздо ближе к новому представлению об общественном здании подошли

строители первых фабрик-кухонь. Из последних Кировская — выдержала испытание времени и, в тех пределах, которые допускались ее конструктивистскими формами, органически вошла в ансамбль площади Нарвских ворот (арх. А. К. Барутчев, И. А. Гильтер, И. А. Меерзон, Я. О. Рубанчик). Надо сказать, что при размещении здания на отведенном под него участке были вполне соблюдены требования общегородской планировки.

К тому же времени относятся первые интересные опыты физкультурного строительства (проекты арх. Никольского, Митурича, Лялина и Свицкого), осуществлявшиеся по большей части не в капитальных материалах. Только проект послед-

них двух авторов — стадион Динамо — был осуществлен в натуре.

В соответствии с установками конструктивизма физкультурная тема здесь получила подчеркнuto «деловое» решение. Холодом веет от всех деталей живописного в общем решении замысла, невольно ассоциирующихся с корабельными поручнями, лестницами трапов и т. п.

Садово-парковая архитектура этого периода представлена на выставке материалами большого конкурса на парк культуры. В лучших проектах — группы Лиикса под руководством В. А. Витмана и группы АПО (Е. И. Катонин, В. В. Данилов и др.) уже предусматривается связь парка с общей планировкой города.





Здание ленинградского отделения „Правды“  
Арх. Д. П. Бурыйкин

Immeuble du journal „Pravda“ (section de Léningrad)  
Arch. D. P. Bourichkine

В планировочной работе по Ленинграду в этот период уже ставится учет требований ансамбля. Но на выставке эти планировочные работы за недостатком места представлены далеко не полно (планировка проспекта Пролетарской победы Л. А. Ильина и В. В. Данилова, переработка озеленения биржевой стрелки Л. А. Ильина, планировка Васильевского острова в целом Л. А. Ильина).

Для периода увлечения конструктивизмом очень характерен почти полный отказ от средств скульптуры и живописи. Оголенная конструкция, в которой материал получал абстрактную трактовку, а поверхность приводилась к наиболее плоскостному выражению в соответствии с общим увлечением геометризмом, не могла принять все богатство пластических и цветовых нюансов скульптуры и живописи.

Общее распространение получили чрезвычайно ограниченные приемы внешней обработки поверхности и объемов архитектурных сооружений.

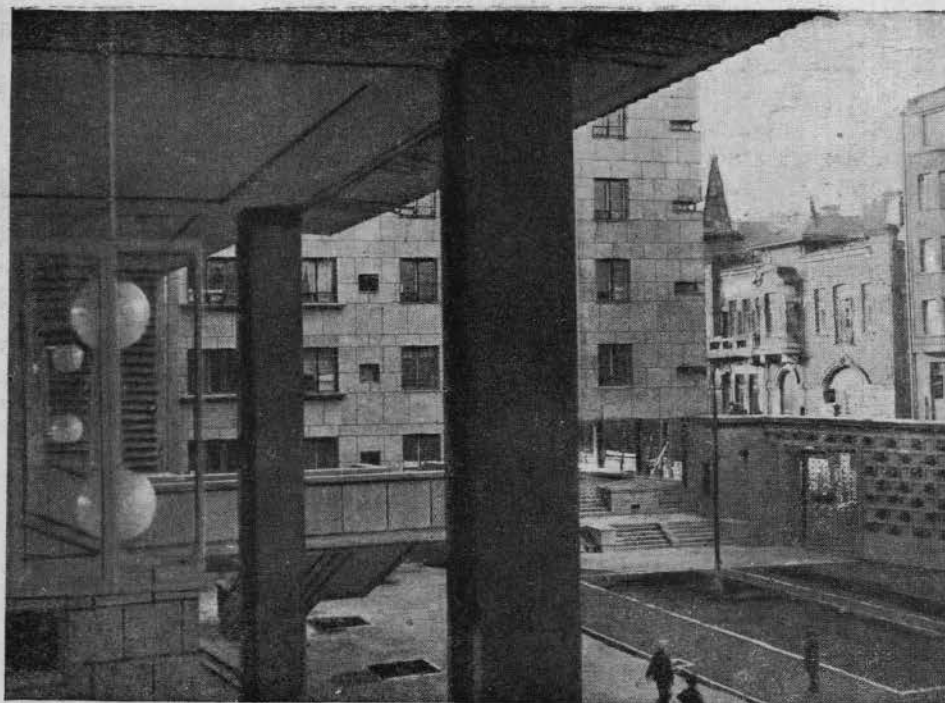
Только в небольшом числе памятников, относящихся к тем годам, выразилось стремление к монументальности, которая отвечает требованиям городского ансамбля. Из этих памятников упомянем — экспрессивный и динамичный памятник Лассалю Синайского и памятник Володарскому М. Г. Манизера и В. А. Витмана.

Последующий период обращения всей архитектурной общественности к более полноценным, отвечающим нашей эпохе архитектурным образам на выставке представлен наиболее полно. Проекты этого периода резко отличаются от предшествующих работ виртуозной иной раз техникой их исполнения. Огромные полотна общих перспектив или фрагментов свидетельствуют о большом мастерстве графической передачи Троцкого, Руднева, Катонина, Симонова, Левинсона, Гегелло, Никольского и др.

Культура архитектурного рисунка

ка ленинградцами не забыта, она воспринята и молодым поколением архитекторов, но иногда эта эффектная подача проекта отвлекает внимание от архитектурного содержания и целей. Художественному выполнению проектов должно отвечать выполнение работ в натуре. Между тем, только на стендах архитекторов Левинсона и Фомина по фотографиям с дома Ленсовета на Карповке с удовлетворением убеждаешься, что культура выполнения здесь стоит возможно даже на более высокой ступени, чем культура графической подачи проекта.

Очень характерным и положительным явлением современной нашей практики проектирования является введение моделей, одинаково важных для искания масс и деталей формы. Общие мелкомасштабные модели дают почти полное представление о творческом замысле (жилой дом на Лесной—арх. Симонова, кинотеатр — арх. Степанова, модели фасадов школ — арх. Гегелло, Кричев-



Жилой дом Ленинградского совета. Двор  
Арх. Е. А. Левинсон, И. И. Фомин

Maison d'habitation du Soviet de Léningrad. Cour  
Arch. E. A. Lévinson, I. I. Fomine

ского и др.). Превосходно исполненные крупномасштабные модели с частей стадиона — арх. Никольского и фасада жилого дома ВИЭМ — арх. Лансере, уже с полной ясностью дают представление о намерениях авторов и возможностях проекта. Это почти натура.

К сожалению, обстоятельный анализ ленинградской архитектуры последних лет на выставке затрудняется тем, что на ней в очень ограниченном количестве показаны планы.

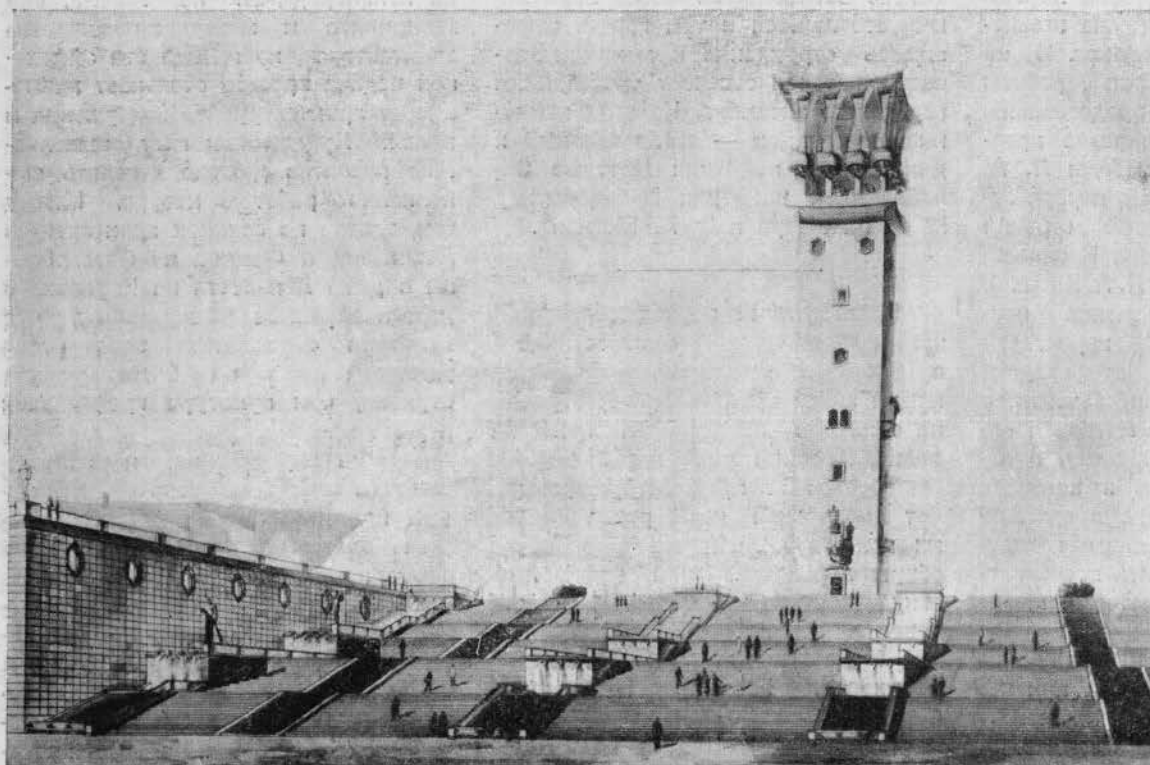
Наиболее распространенным объектом в это время является жилой

дом и квартал. В области жилого строительства определилось три типа зданий: каменный дом-квартал или часть квартала; дом-усадебка, заканчивающий незастроенную часть уже существующего квартала, и дома повышенного типа, занимающие в городском ансамбле место, которое обязывает их трактовать почти как общественные здания.

Сооружения первого типа наименее распространены. Из них на выставке внимание привлекает дом-квартал специалистов на Лесном проспекте Г. А. Симонова. Более распространен пока второй тип жилого здания — дом-усадебка, в будущем обреченный на отмирание.

Работа над такими объектами открывает архитектору возможность усовершенствования, облегчая переход к проектированию целых кварталов. Архитектор при этом должен согласовать свой проект с уже существующим ансамблем квартала и улицы. Это очень трудная даже для опытных мастеров задача.

Проект Г. А. Симонова — дома Средневологостроя на Кировском проспекте может служить примером очень интересного, однако несоответственного, разрешения этой задачи. Арх. Симонов как в общих массах, так и в некоторых декоративных элементах своего проекта, исходит из приема одного из домов Щуко, с эр-



Проект стадиона  
на Кировских  
островах  
в Ленинграде  
Главная лестница  
Арх. А. С. Никольский

Projet d'un stade  
aux îles de Kirov  
à Léningrad  
Escalier principal  
Arch. A. S. Nicolsky



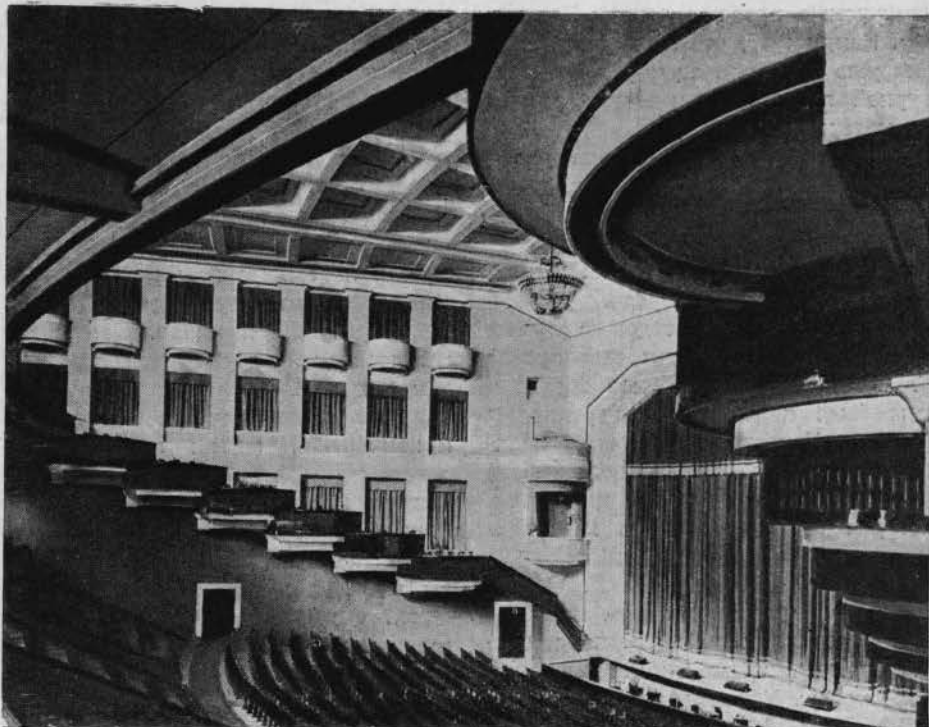
керами между колоссальным ордером. Однако он придал своему дому самостоятельную стиливую характеристику, которая наиболее выражена в громадных порталах-воротах, кстати сказать, мастерски скомпонованных. Порталы влору Инженерному замку, но ведут они во двор-сад, в пространство, не имеющее достаточного архитектурного содержания и силы. Поэтому они не оправданы. По приему весь дом, который должен был оформить последний угол площади, совершенно расходитя с решением всех остальных углов. Если бы этот роскошный дом-дворец был осуществлен, он внес бы разногласицу в ансамбль, хотя и в монументальных формах. В своих последующих проектах Г. А. Симонов уже учитывает общие требования ансамбля.

Примерно теми же недостатками грешит и проект Н. А. Троцкого. Его дом на Тверской обработан колоссальным коринфским ордером. Здесь опять-таки принят образ дома-дворца, архитектурная роскошь которого не соответствует условиям его окружения.

Гораздо удачнее трактованы в замысле Н. А. Троцкий фасады, завершающие полукруглую обстройку площади у Нарвских ворот. Крупный памятник в ее центре с его сочными, упругими формами гваренгиевской классики, подчиненность формы площади этому центральному ее мотиву обязывали дать в обработке ее периметра сильный архитектурный фон, поддержать архитектуру памятника, не споря с ним.

Автор взял за основу колоссальный упрощенный пилястровый ордер в три этажа, поставленный на рустованный цокольный этаж, увенчанный простым, но сильным карнизом с аттиковым, тоже простым, этажом выше его. Сильная обработка поверхности стены пилястрами и рустами с немногими балконами должна была по замыслу дать ощущение мощи стене. В натуре слепые, невыразительно выполненные русты, мрачная расцветка первого, уже готового, фасада нарушили общее впечатление. Неужели в остальных фасадах не будет дана нужная проработка материала и фактуры?

Наконец, удачным образцом домов того же типа является дом ВИЭМ, сооруженный по проекту и под наблюдением Н. Е. Лансере. Несмотря на некоторые композицион-



Кировский дом культуры в Ленинграде  
Зрительный зал  
Арх. А. И. Гегелло, Д. Л. Кричевский

Maison de la culture de Kirov à Léningrad  
Salle de spectacle  
Arch. A. I. Guéguéillo, D. L. Kritchevsky

ные погрешности (мало связанный портал нижнего этажа, неприятные реминисценции в виде типично ренессансного гербового щитка), в фасаде дома удачно найден образ современного хорошего жилья, увязан-

ного с ансамблем фронта домов в конце проспекта Кирова, общий тон которому в свое время дал Щуко.

К жилым домам третьего вышешенного типа относятся гостиница Интуриста, первый дом Ленсовета и

Дворец рабочего в Харькове. Фойе  
Акад. арх. А. И. Дмитриев

Palais des ouvriers à Kharkov. Foyer  
A. I. Dmitriev, membre de l'Académie



конкурсные проекты домов «Ударника». Ввиду того, что первые два здания уже получили оценку в архитектурной печати, остановимся только на материалах конкурса.

Проекты дома «Ударника» должны были найти выражение для жилого дома исключительного порядка — дома, занимающего почетное место у поворота берега Невы в центральном ансамбле города.

Планировочному заданию лучше всего соответствовал первый проект Г. А. Симонова. Движение берега в нем было подчеркнута вертикально башни. Недостатком проекта являлась значительная расчлененность масс, лишавшая здание цельности, которая была совершенно необходима по условиям ансамбля.

Е. А. Левинсон и И. П. Фомин впали в другую крайность, подчеркнув монолитный объем здания и вертикальное устремление его кубической массы. Наконец, третий автор — Н. А. Троцкий разработал очень последовательную систему членения этажей с постепенным отступом объемов и нашел мягкую, не кричащую композицию, способную войти в пейзаж этой части города. Однако и его проект не свободен от существенных дефектов. Нарочито выглядят концевые арки, соединяющие продольные блоки, а также не оправданный ампирный, хотя и модернизированный, мотив обработки окон портиками с фронтонами.

За последнее время в Ленинграде проектировалось и строилось сравнительно мало общественных зданий. Кино, ряд вузов, клубы, дома культуры — это почти все, что проектировалось ленинградцами, собственно, для Ленинграда.

Кировский райсовет и Дом культуры на Васильевском острове арх. Н. А. Троцкого — являются крупнейшими последними общественными объектами. Оба здания проектировались еще в период увлечения конструктивизмом и позже были переработаны их автором.

Эта, в целом удачная, переработка все же вполне не спасет будущий ансамбль. Здание райсовета занимает ведущее место в ансамбле центра района. Если учесть, что последующая застройка несомненно будет отвечать в своих формах новым требованиям полноценной, пластически насыщенной архитектуры, то можно

опасаться расхождения окружения с его доминантой.

Нельзя еще сказать последнего слова об архитектуре Дома культуры Василеостровского района. Задуманный уже в заданиях чрезвычайно широко, может быть даже шире необходимых требований для сравнительно замкнутого района, комплекс в настоящее время еще не закончен. Архитектор избрал богатый прием решения площади. Две стороны последней образуются частями комплекса. В обеих сторонах автор задумал противопоставление единой и компактной массы главного театрального объема растянутой и менее сплоченной массе остальных помещений. Сейчас, когда главная часть еще не отстроена, мы получаем представление о целом только по одной его части. Огромные, трактованные как пилоны, кубы лестничных клеток главного входа, покрытые во всю величину четырехчастными скульптурными панно, подавляют своей чрезмерной тяжестью. Тот же мотив повторен Троцким в театре для Иванова с большим основанием, ибо там здание увенчивает приземистый холм. В Василеостровском Доме культуры кубы пилонов как бы вгоняют короткие столбы, на которых они стоят, в землю. Автор здесь дал чрезмерную силу экспрессивности.

Та же чрезмерная темпераментность в интерпретации классических мотивов сказалась в трактовке арх. Троцким Универмага на Международном проспекте. Колоссальный, излюбленный им, коринфский ордер, выступающий на фоне богатой рустовки, положительно заслоняет тело этого современного делового здания. У Троцкого избыток сил. Поэтому архитектура его ярка, но не всегда дает четкий образ. Средства выражения у него меняются не по теме, а в зависимости от его творческого настроения.

Е. И. Катонин в своем конкурсном проекте Универмага нашел более спокойное и более жизненное решение. Однако в окончательном проекте он также дал волю своему темпераменту. Входной портал по Международному проспекту в этом проекте получил гипертрофированные размеры. Богатейшая обработка рустами, частью квадратами, напоминающая соответственные мотивы Инженерного замка, сообщает деловому торговому зданию не свойственное ему величие. Большое чув-

ство меры проявлено в другой мастерски поданной работе Катонина — форпроекте площади комплекса Дома советов в Ленинграде. По мастерству выполнения картоны этой работы становятся самостоятельными художественными произведениями.

Ряд проектов общественных зданий дал за последнее время Д. П. Бурьшкин. Излюбленные им приемы внешней монументализации, на первый взгляд, соответствуют характеру проектируемых зданий. Возможно уместен сдержанный холодноватый облик, который он придает фасадам военных вузов и больших военных техникумов и райсовету Выборгского района.

Но, рассматривая плановое решение его композиции, поражаешься колоссальной декоративной толщине стен парадных фасадов с их трехчетвертными или свободными колоннами колоссального через три-четыре этажа ордера. Очевидно увлечение архитектора внешней монументальностью и штампованными решениями, ибо почти такой же ордер он применил и в обработке здания типографии «Правды». Кстати, это здание, поставленное на обычном углу двух улиц, не следовало так выделять. Монументальное решение парных зданий у будущего Старо-невского моста более оправдано.

Два объекта из круга работ А. И. Гегелло и Д. Л. Кричевского следует особо отметить. Это Дворец кино в Выборгском районе и крематорий.

Здание Дворца кино занимает командное положение на очень ответственном участке Выборгской стороны и решено с достаточным тактом в трактовке общих масс. Головная часть дана сильно и цельно, чего нет в боковых и тыловых, отскакивающих от первых. В обработке, наряду с цельными и прекрасно задуманными мотивами портика и его колонн, встречаются досадные погрешности — непрорисованный карниз того же портика, слишком «картинная» рама обрамления большого окна, грубодекоративные скульптуры как под портиком, так и на основном массиве. Шокирует и грубая штукатурка рядом с изысканным цветом гранита колонн.

Из строящихся зданий общественного характера следует отметить Промакадемию молодых авторов А. П. Великанова, Л. М. Полякова и А. Ф. Хрякова. Здание не выбивается из ансамбля старой части и хоро-



шо организует угловой участок на Светском проспекте.

Большое число запроектированных общественных зданий Ленинграда меньшего значения, не считая школ, трудно подвергнуть разбору в краткой статье. Выборгский универмаг Рубанчика, кино Хидекеля на проспекте Юных пролетариев, техникум на Лесном Г. А. Симонова — все это проекты значительного интереса, которые хочется видеть уже осуществленными. Из числа уже осуществленных общественных зданий этого типа нельзя пройти мимо клуба «Работников связи» Гринберга и Райца. Эта работа молодых авторов является одним из опытов архитектурно-декоративной реконструкции старого здания. Гринберг и Райц являются вольными или невольными продолжателями Белогруда в его исканиях живописных форм. Подчеркнутый рельеф обособленных элементов архитектурной формы приводит у них часто к декоративным гротескам. Преувеличены размеры и наклон замков, сила карнизов, консолей, размеры балясин и т. п.

Огромный архитектурный труд затрачен на школьное строительство: ленинградские архитекторы дали ряд интересных проектов школ (работы мастерской Симонова и Гегелло), но очень многим из них придан излишне монументальный облик. Немало и серых, невыразительных проектов.

Следует остановиться и на планировочных работах по Ленинграду. Новый, составленный АПО Ленсовета проект планировки занимает почетное место в общей экспозиции. Надо думать, что детальная экспертиза внесет технические поправки в проект, но его основная архитектурная концепция, очевидно, останется неизменной. Установка на сохранение и развитие ансамблей города Ленина проходит красной нитью через весь проект. Проект в своих положительных чертах подготовлен десятилетней, серьезной и упорной работой целого коллектива архитекторов АПО под руководством пишущего эти строки. За это время архитекторы В. А. Витман, Е. И. Катонин, Л. М. Тверской, В. В. Данилов стали мастерами дела, а Е. К. Реймерс, М. М. Далгина, М. Ф. Мюллер, М. А. Орлов, Д. Р. Кольбе, К. М. Дмитриев и ряд других прошли дол-

гий путь серьезной планировочной практики в качестве районных архитекторов.

Особо следует остановиться на проектах ленинградских архитекторов, исполненных для Москвы и крупнейших центров Советского союза. Первыми по времени являются выступления вне Ленинграда — проф. С. С. Серафимова и академика П. И. Дмитриева. Дом госпромышленности в Харькове останется в истории советской архитектуры как первый наш опыт трактовки общественных зданий учрежденческого типа в формах высотной застройки. Комплексы зданий С. С. Серафимова, оформляющие площадь Дзержинского, задуманы в формах умеренного конструктивизма. Сложный ритм силуэта доведен до возможной ясности и понятности. Дом кооперации А. И. Дмитриева на этой же площади менее отрывается в общей концепции от приемов доконструктивистских.

Последующие работы А. И. Дмитриева — клуб-театр на Краматорской и Дом рабочего в Харькове и др. характеризуются высоким качеством архитектурно-технического проектирования и строительства.

Работа ленинградского архитектора проф. Г. И. Лангбарда в Минске — его Дом советов Белоруссии — принесла ему заслуженный успех. Очень счастливым моментом является соединение со зданием и памятника Ленину, который выполнен им же вместе со скульптором М. Г. Манизер. Близким по характеру является проект Дома советов для Сталинграда. Известный схематизм его первых крупных работ преодолевается архитектором в проектах зданий Академии наук в Белоруссии и Большого театра в Минске. Архитектурные массы в этих проектах наделяются большой пластичностью, прямоугольные конструктивные формы лопаток заменяются более декоративными сильными столбами. Архитектор начинает широко применять декоративные средства в виде скульптурных фризов, несколько контрастирующих с еще сдержанными формами архитектуры.

Последняя крупная работа Г. И. Лангбарда — киевский Дом советов. Лангбард таким образом становится строителем крупнейших ведущих ансамблей во многих городах.

Несколько позднее вне Ленин-

града начинает работать Л. В. Руднев. Чувство формы, сила архитектурного выражения, легкость и разнообразие в рисунке и во всех средствах передачи своих мыслей присущи как никому — Л. В. Рудневу. Однако это очень неровный мастер, не всегда желающий обуздывать свое воображение. Удивление вызывают отдельные части его композиций, но темпераментный стиль его работы приводит в проектах театра Красной армии, Военной академии и др. к неожиданной несогласованности частей.

Решая Дом правительства для Баку, Руднев считается в полной мере с требованиями ансамбля. Его проект в предпоследней редакции был вполне выразителен, пластичен и лишен экстравагантностей. Однако путь соединения ренессансных приемов с деталями в духе иранской архитектуры Азербайджана труден и не всегда может быть оправдан.

Несколько иной характер носит работа ленинградского Гипрогора и Стандартгорпроекта для периферии и отчасти Ленпроекта. Работы проектных групп этих организаций гораздо шире и еще ответственнее в данный момент, когда во многих случаях им поручается комплексное проектирование, планировка и застройка, по крайней мере, первых очередей. На выставке были представлены планировка и проектировка по Ярославлю, Мурманску и ряду других больших и малых городов. Надо сказать, что в своем большинстве все эти проекты еще не отвечают тем высоким требованиям, которые мы должны предъявлять к комплексному проектированию. Нет еще достаточного единства между планировочным процессом и объемным выражением архитектурной мысли. Вопросы ансамбля еще не решаются исчерпывающе.

В качестве наиболее заметных ленинградских комплексных работ в этом направлении — можно отметить планировку Магнитогорска (Стандартгорпроект, руководитель арх. Данчич), которая однако на выставке не дана, и экспонированную планировку Ярославля (Гипрогор, бригада арх. Н. В. Баранова и В. А. Гайковича — рук. проф. Л. А. Ильин).

Все эти работы, вернее темы, ставят перед ленинградцами большую задачу создания местного ансамбля, если не стилиа.



Проект главного павильона  
Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1937 г. в Москве  
Перспектива  
Акад. арх. В. А. Щуко, арх. В. Г. Гельфрейх,  
А. П. Великанов, Ю. В. Щуко

Projet du pavillon principal  
à l'Exposition Panunioniste de l'économie rurale de 1937 à Moscou  
Perspective  
V. A. Schouko, membre de l'Académie, arch. V. G. Helfreich,  
A. P. Vélikanov, G. V. Schouko

## ГЛАВНЫЙ ПАВИЛЬОН НА ВСЕСОЮЗНОЙ СЕЛЬСКО- ХОЗЯЙСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ 1937 г. В МОСКВЕ

В. А. ЩУКО, В. Г. ГЕЛЬФРЕЙХ

При проектировании главного павильона на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1937 г. в Москве авторы стремились придать ему значение доминанты всей выставочной территории. К этому обязывало как назначение павильона, так и место, которое он занимает на территории выставки.

Перед зданием павильона сооружается высокая башня, которая, благодаря своему расположению на главной магистрали, будет служить ориентиром для посетителей выставки. На башне устанавливаются мощная осветительная аппаратура и световая эмблема 20-летия Октябрьской революции. У подножия башни запроектирована скульптура, выражающая идею раскрепощенного Октябрьской революцией труда.

По условиям генерального плана, павильон выходит на главную магистраль и центральную площадь выставки. В связи с этим, необходимо было дать парадное решение обоим фасадам павильона и выделить башню в отдельный объем.

Поскольку павильон является центральным, призванным отразить общие принципы нашего социалистического строительства и в частности—

сельского хозяйства СССР, авторы проекта сознательно стремились придать архитектуре павильона монументальный (в условиях выставочного здания) характер, решая его в лаконичных ясных формах.

В лоджии главного входа над дверями предполагается поместить огромную фреску, изображающую художественную карту развития сельского хозяйства в СССР. В лоджии фасада, обращенного на площадь, будут помещены гербы союзных республик. Перед боковым фасадом предполагается трибуна, на оси которой в расстоянии 60—70 м сооружается фонтан.

График движения по павильону принят кольцевой. Таким образом, уже войдя в вестибюль, посетитель сразу попадает в сталинский зал, являющийся центром павильона. Идя по правой стороне и оглябая этот зал,

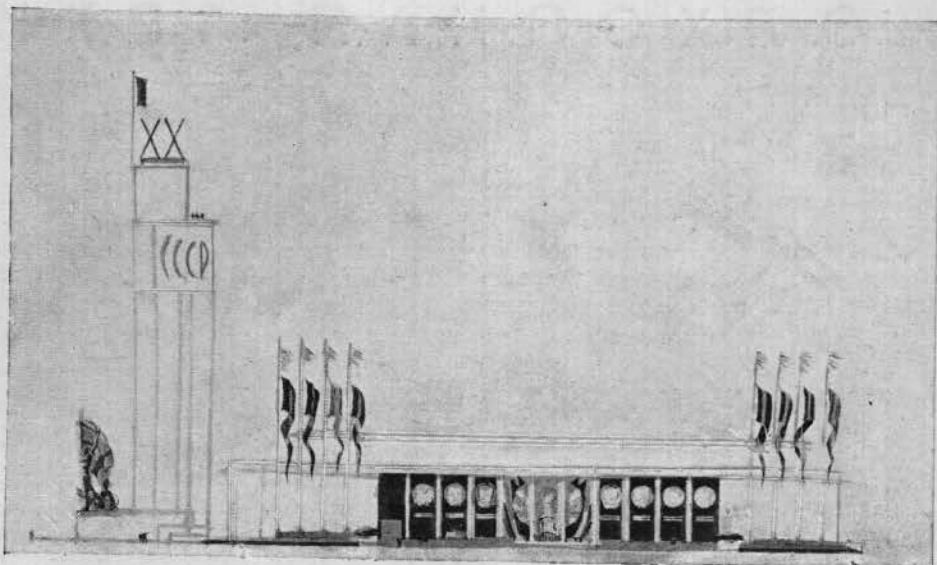


посетитель последовательно проходит все остальные залы павильона и выходит в тот же вестибюль.

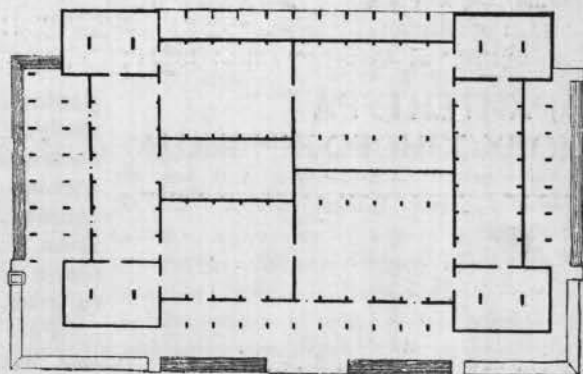
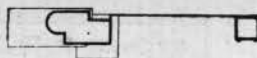
Павильон предполагается соорудить на деревянном каркасе, с высококачественной штукатуркой. В отделке частично будет применен металл и ценные породы дерева.

По генеральному плану выставки, утвержденному правительством, главный павильон расположен под углом по отношению к главной аллее, ведущей с вступительной площади выставки. Он замыкает перспективу и одновременно направляет внимание посетителя на развертывающуюся вокруг павильона площадь народо́в. Таким образом, главный павильон является как бы вводным павильоном выставки и в соответствии с этим тематика его экспонатов должна дать общую картину всех достижений в социалистическом преобразовании сельского хозяйства СССР. Об объеме и характере экспозиции можно судить по следующим основным разделам: итоги двух пятилеток победоносного строительства социализма, победы колхозного строя, сельскохозяйственная наука, люди сталинской эпохи, социалистическая культура и быт социалистической деревни, ленинский орденосный комсомол в сельском хозяйстве, Красная армия и ее связь с сельским хозяйством, перспективы развития сельского хозяйства в третьей пятилетке.

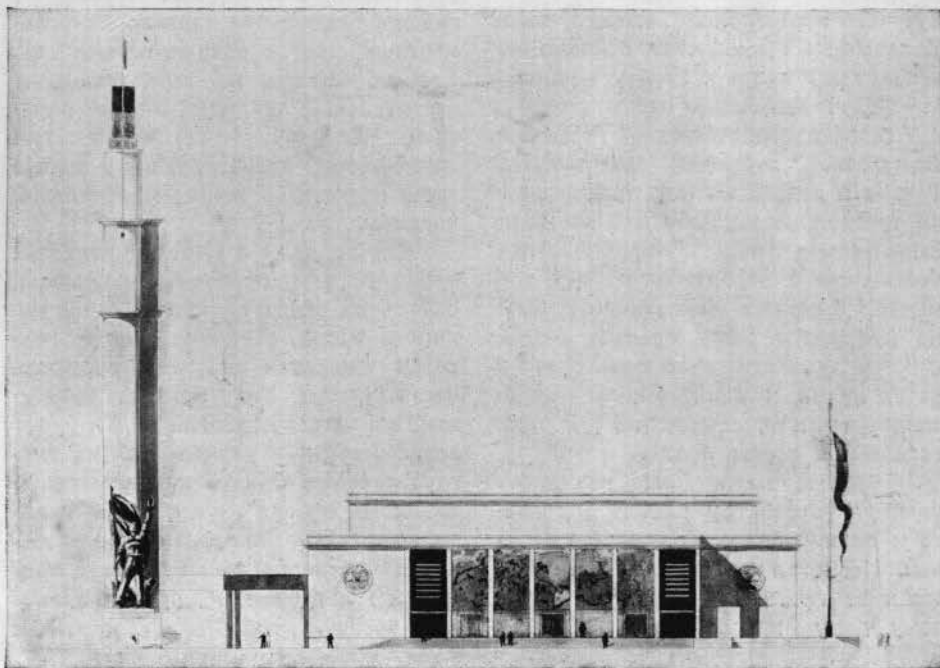
Площадь, окружающая главный павильон, является одной из двух основных площадей выставки. Она представляет собой прямоугольник, по продольной оси которого с одной стороны расположен главный павильон, являющийся доминирующим объемом в отношении всего ансамбля площади, и с другой — павильон Украины. По всему периметру площадь окаймлена серией павильонов республик, краев и областей, архитектура которых, отражающая в богатстве форм и красок великую семью народов СССР, явится живописным контрастом с простыми монументальными формами главного павильона.



Боковой фасад,  
план и  
главный фасад



Façade latérale,  
plan et  
façade principale





Новая изба из ракушечника  
в колхозе „Коллективист“  
Крым. Евпатория

Nouvelle isba (maison kolkhozienne) en „racouchetchnik“  
(pierre calcaire renfermant des coquillages)  
dans le kolkhoz „Collectiviste“, Crimée. Eupatoria

## АРХИТЕКТУРА КОЛХОЗНОГО ЖИЛИЩА

О. ВУТКЕ

Одним из ярчайших проявлений роста колхозного благосостояния является стихийный процесс архитектурной перестройки старого села. Колхозники предъявляют совершенно новые требования к своему жилищу.

Сотни колхозных писем собраны в сельскохозяйственном кабинете Всесоюзной академии архитектуры. Только в редких из них предъявляется требование на избу в 2 комнаты. Значительно чаще высказываются пожелания о строительстве изб в 4 и даже 5 комнат. Колхозники особенно озабочены рациональным размещением хозяйственных помещений в избе: кухни и санитарно-гигиенических устройств, помещений для приготовления корма и т. д.

Такое же внимание колхозник уделяет устройству хлевов для скота и планировке всей усадьбы в целом. Несмотря на то, что непосредственное примыкание хлевов к жилому дому представляет большие

удобства, большинство колхозников требует разрыва между домом и хлевом в 10 и больше метров. В этом требовании они сходятся с Наркомздравом, который также стоит на точке зрения необходимости отрыва всего животного хозяйства от жилого дома.

Рост материального благосостояния колхозников и неотложная потребность в новом благоустроенном жилище вынуждают колхозников строиться, не дожидаясь помощи из города, используя только старый местный опыт и сохранившиеся еще навыки. Многие из этих народных строительных традиций вполне оправданы. Их изучение обязательно для архитектора, проектирующего новые типы колхозного жилья и колхозной усадьбы.

Сейчас даже в далеких колхозах начинает уже проводиться большая работа по благоустройству села. Недалеко время, когда во многих колхозах появится мощная проезжая часть улицы. Это придаст колхозным селам современный вид и будет способствовать улучшению их благоустройства. Однако при проектировании колхозных жилых домов нельзя не учесть специфику села, которая в частности заключается в теснейшем соединении индивидуального участка и дома с самой улицей и

окружающей природой. Но обычной замкнутости единоличных хозяйств дореволюционной деревни мы должны противопоставить в современных колхозах открытый, приветливый и радостный вид улицы в целом и каждой индивидуальной усадьбы в отдельности.

Жилищное строительство развертывается сейчас в колхозах всех областей и республик нашей страны.

В областях нашего Союза, богатых лесом, еще живы традиции декоративной резьбы. Однако сейчас уже встречаются не только попытки украсить избу, но и по-новому решить ее планировку и объем. В сельских деревянных жилищах мы почти всегда видим большой подъем уровня чистого пола избы. Этот тип деревянной конструкции необходим в условиях северной снежной зимы в целях защиты ответственных деревянных частей здания.

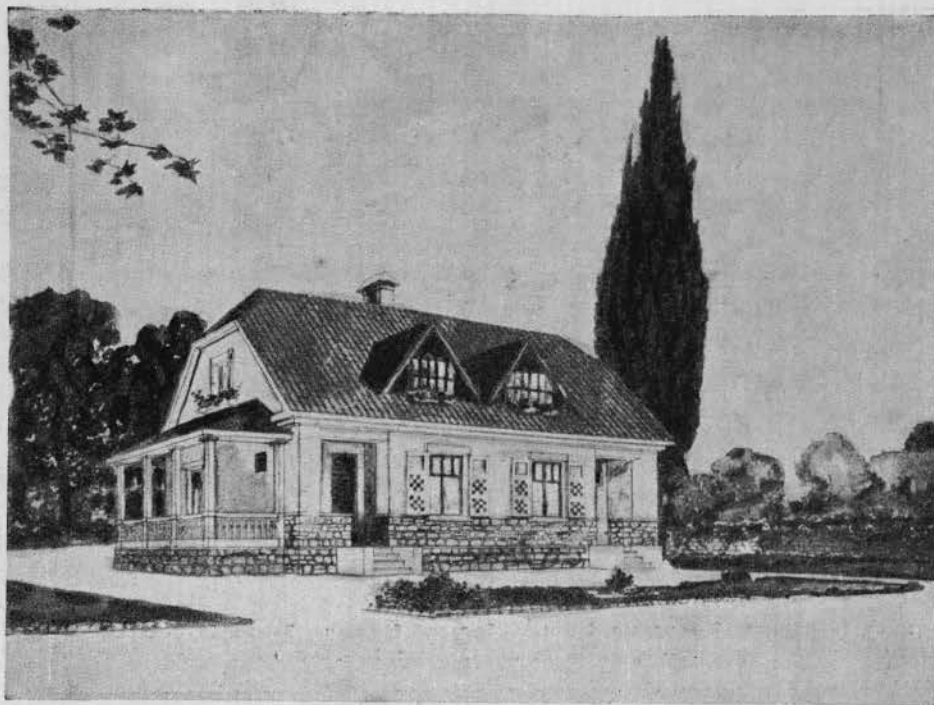
Другим очень важным в нашем Союзе видом колхозных жилищ является строительство мазанкового, распространенное, главным образом, на Украине. Но и здесь основным несущим материалом всех горизонтальных частей здания остается дерево. Скупая, чрезвычайно выразительная резьба, простейшая, не без влияния классических форм, обработка дерева придает часто этим строе-



ниям вполне архитектурный вид. Здесь мы, между прочим, видим, как требование защиты от непогоды относительно слабых мазаных стен приводит к традиционному приему защиты стен сильно нависающей крышей, которая иногда даже выносится на обвязку, положенную на выступающие вперед деревянные стойки. Этим одновременно разрешается и другая нужда, вытекающая из особенностей местного климата, а именно, необходимость затенения солнечных стен и получения весьма необходимых в этом климате галлерей.

Не менее важным, чем внешний вид дома, с архитектурной точки зрения является, естественно, его интерьер. В интерьере сельского жилища исключительную роль как с чисто бытовой, так и с архитектурной стороны, будут играть печи. Многовековое пользование в наших избах русской печью привело к исключительно изощренной ее проработке. Такая печь имеет ряд особенностей: она орнаментируется, в нее вводятся всякие конструктивные детали — котлы для нагрева воды, жерди для полотенец и т. п. По продуманности каждой мелочи такие печи можно сравнить с лучшими образцами западных современных, вполне оборудованных, кухонь. Конечно, элементы современной бытовой техники следует вносить не только в жилые комнаты сельского жилища, но и в кухню. Но это надо делать с такой же продуманностью всех деталей, как это имеет место в лучших образцах русских печей.

Исключительно важной для колхозного жилища стороной является планировка и благоустройство служб при доме. Нельзя упускать из виду, что комплекс дома со службами может представить собой весьма интересный архитектурный ансамбль. Кроме того, внутреннее устройство служб должно отвечать требованиям культурного и эффективного животноводства. Крупный скот должен обслуживаться с двух сторон так, чтобы кормовой проход всегда оставался чистым и т. п. У нас в последнее время в этом отношении делается, к сожалению, шаг не вперед, а наоборот, назад, в чем убеждает проект службной постройки при жилом доме Сельхозпроекта НКЗ СССР. Здесь не только принята старая негодная система закутов и совершенно неприемлемая ломаная форма прохода к закутам, но допущено даже объеди-



Проект колхозного дома на две семьи для Азово-Черноморского края  
Перспектива  
Арх. Лузанов

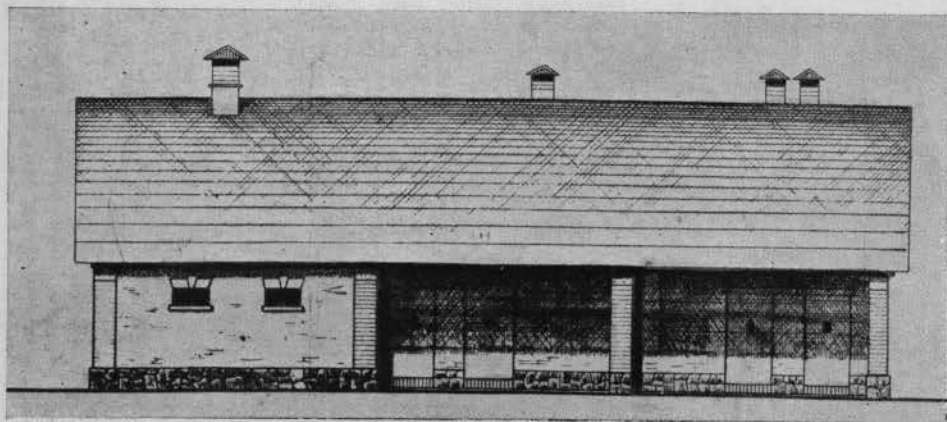
Projet d'une maison kolkhozienne pour deux familles dans la région Azovo-Tchernomorsky  
Perspective  
Arch. Lousanov

нение в одной каменной клетке закрома для зерна и птичника.

Преимущественный тип жилища колхозов, это односемейный дом. Но вызывает интерес тип избы и на две семьи. Парная изба обладает рядом преимуществ, из которых главное заключается в том, что можно уплотнить застройку и создать более благоприятные условия для проведения в будущем водопровода и канализации. Однако в этом типе кроется и ряд неудобств: увеличивается пожарная опасность, затрудняется цельное архитектурное решение дома и усадьбы и создаются некоторые неудобства в будущей эксплуатации. В настоящее время делаются попытки разработать проекты укрупненных домов для колхозов, рассчитанных на четыре и, может быть, больше семейств. Но все эти решения пока неудачны. Одновременно начинает возникать потребность и в совершенно новых типах колхозного жилища, как например: в домах для холостых, общежитиях для временно прибывающих в колхоз работников и др. Здесь уже уместны новые планы и объемные решения. Однако опыта в отношении такого строительства мы еще не имеем и никаких обобщений здесь делать пока не приходится.

Основным, важнейшим на сегодняшний день вопросом является изыскание действительно реальных и высоко художественных в архитектурном отношении типов самостоятельных односемейных жилищ.

Совершенно особым, но важнейшим вопросом строительства колхозного жилища является внедрение современных и индустриальных методов производства работ, которые, естественно, должны отразиться и в архитектуре самих домов и в их интерьере. На первый взгляд может казаться, что условия для типизации и индустриализации строительства в колхозах значительно сложнее, чем в городе. Необходимость использования почти исключительно местных строительных материалов, незначительность самих объектов строительства, отсутствие технических кадров, механизмов и т. п. должно, казалось бы, служить препятствием для внедрения новых методов строительства. На самом деле, как это ни парадоксально, следует ожидать, что именно в колхозах скорее, чем на крупных стройках, по-настоящему и широко разовьются современные методы производства строительных работ. Надо учесть, что здесь мы имеем объединенное колхозное хозяйство, которое ведется кругом связанных

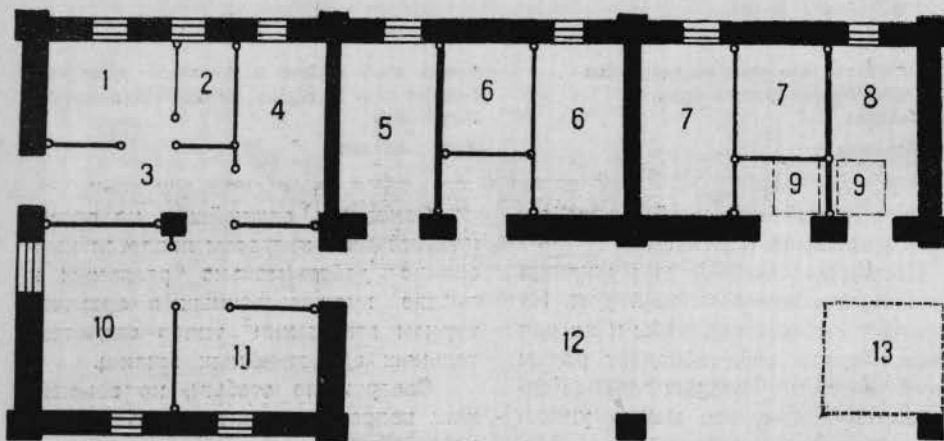


Проект служебной постройки колхозной усадьбы. Фасад Сельхозпроект

Projet d'un bâtiment de service dans une ferme kolkhoziennne  
Façade. Selkhozproekt (Atelier de projets de constructions de l'économie rurale)

План

1—свинья, 2 — поросята, 3 — коридор, 4 — овцы, 5—птицы, 6 — зерно, 7 — овощи, 8—сарай, 9—люк, 10—корова, 11 теленок, 12—навес, 13—топливо



Plan

едиными интересами людей. Отсутствие посторонних этому хозяйству производственных элементов, при наличии у людей большого опыта разрешения целого ряда организационно-хозяйственных вопросов в порядке коллективного труда, создает наиболее благоприятные предпосылки для организации в деревне в таком же коллективном порядке всех необходимых подготовительных работ для строительства. Именно в последнем, т. е. не в проведении самой постройки, а в плановой организации ее подготовки, заключается здесь основа новых методов строительных работ.

Совершенно очевидно, что именно в деревне начнет возникать все чаще и чаще то, что мы называем «строительным двором». Собственную материальную базу для этих дворов и круглогодичную работу также лег-

че всего обеспечить именно в колхозах. Здесь будет заготавливаться целый ряд полуфабрикатов из местного сырья и отдельные строительные детали, в первую очередь, конечно, для общественных и производственных зданий. Это в значительной мере удешевит колхозное строительство и безусловно повлияет на его типизацию. Ясно, что каждый колхозник, строя свое жилище и пользуясь при этом частично продукцией колхозного строительного двора, будет все же украшать свой дом по своему вкусу и по своим потребностям. Ясно также, что такая организация строительства в колхозах будет содействовать учету и выявлению национальных особенностей населения каждого данного колхоза. Последние будут, очевидно, сказываться не только в архитектуре жилищ, но и в архитектуре всех обще-

ственных и производственных зданий, что приведет к необходимому единству архитектуры села в целом.

В чем же заключается задача помощи этому строительству и в частности строительству на селе со стороны квалифицированных архитектурных сил? Нашей главной задачей здесь является изыскание новых «не типовых», а «типичных» решений для современных конкретных условий в отдельных районах и областях. Если взять любую старую деревню, то мы имеем в ней, как правило, максимально одно и не больше двух типичных решений избы. Типичность эта состоит в том или ином решении планового узла основных помещений дома и их взаимной увязке, а также в применении основных материалов и конструкций, характерных для данной местности. Но при этом пропорции отдельных помещений, их архитектурная обработка и детали декоративной отделки дома могут быть разные. В одной и той же деревне на основе единого «типичного» решения строятся совершенно разные по внешнему виду избы. Отсюда следует, что архитектор должен в первую очередь помочь колхозникам найти новые, отвечающие возросшим культурным и архитектурным требованиям «типичные» решения планового узла. Такие убедительно с архитектурной стороны проработанные проекты будут на местах самым разнообразным образом интерпретироваться в разных пропорциях, материалах, деталях, украшениях и т. п.

От этих общих предварительных замечаний перейдем к оценке того наличного проектного материала, которым мы уже располагаем.

Пятая и десятая мастерские Моссовета выполнили в начале 1935 г. в порядке общественной работы несколько проектов общественных и жилых зданий для колхозов Кабардино-Балкарской области. Характерно, что эти проекты даже не дают эскизного решения планировки всего комплекса усадьбы и тем более архитектурно увязанных с жилым домом служебных зданий. Имеются только планы домов и их фасады. Фасады решены сами по себе грамотно, но вместе с тем они ни в какой степени не отражают образа колхозного жилища, которое должно быть предельно правдиво во всех своих элементах и формах. В одном из проектов, например, окно на чердаке показано



под средним искусственным фронтоном, объединяющим обе половины парного дома. Разумеется, колхозники ни в коем случае так не сделают. Он обязательно перенесет окно выше и осветит кроме того чердак так, чтобы пользоваться им отдельно от соседа, только над своим индивидуальным жилищем.

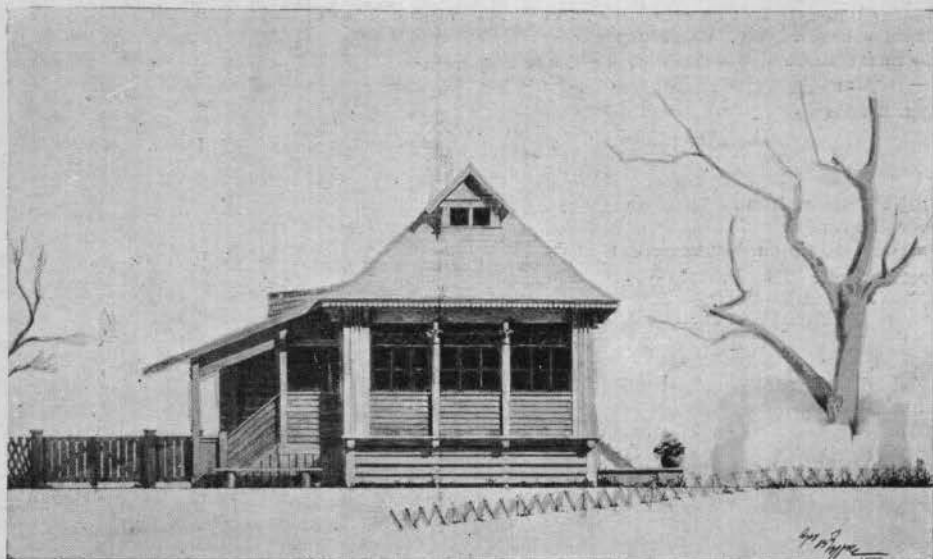
В Всесоюзной академии архитектуры в первой половине 1935 г. автором этой статьи проработано три типа колхозного семейного жилища для центральной полосы Советского Союза. Типы эти следующие: а) Односемейное жилище в три комнаты с относительно развитым хозяйством и числом вспомогательных помещений и устройств. Дом с пристройками для примера решен в облегченной кладке из кирпичика или теплобетонных камней, блоков из силикатогранитов и т. п., с деревянными перекрытиями и перегородками. Хлев деревянный. б) Односемейный дом, но с минимальным составом помещений, деревянный рубленый. в) Двухсемейный дом облегченной карнасной конструкции, штукатурный. Пристройки и службы деревянные.

В первом проекте делается попытка оптимального разрешения всей функциональной стороны и в первую очередь «сухой» и «мокрой» пристроек к основному квадрату собственно жилья.

Наиболее характерным является второй проект, весьма скромного и поэтому вполне реального по своим размерам жилища. В основу плана этого проекта, а также его объемно-пространственного образа положена старая средне-русская изба. Крытый двор, который раньше располагался под «полой», заменен здесь пристройкой, в которой размещаются сени, кормовая кухня и кладовки.

Основным средством архитектурного выражения служит вынесенный вперед шипец, под которым расположен новый элемент жилища — стеклянная галерея-веранда. За этим новым по виду сельским фасадом скрывается в глубине тот же старый, естественный и правдивый образ «домика-крошечки в три окошечка». Иными словами, этот проект является развитием старой, более примитивной, формы.

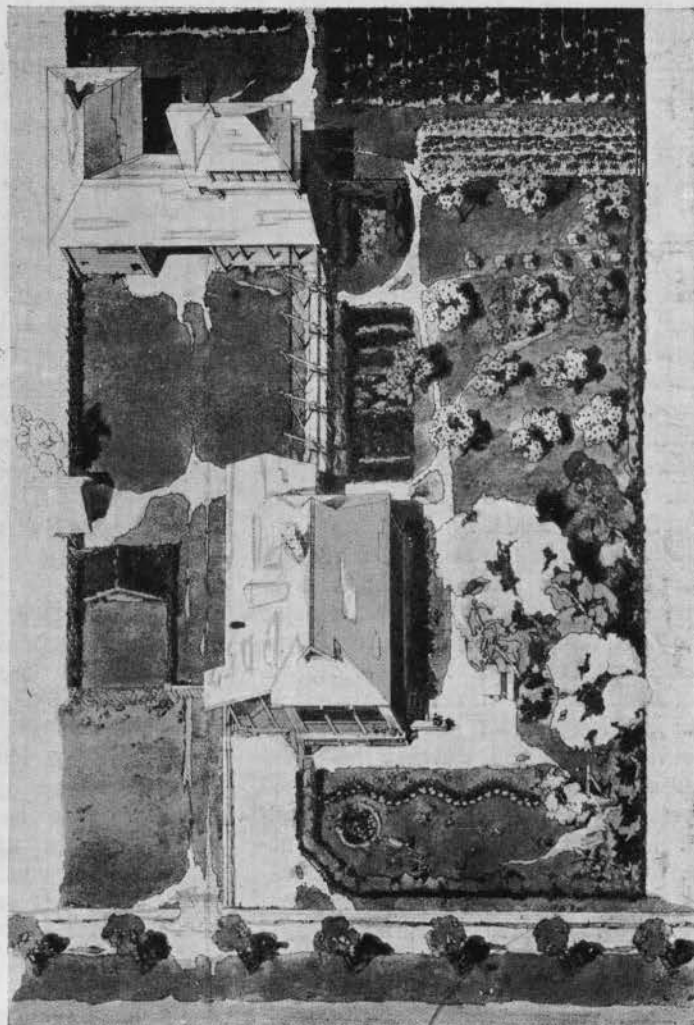
Третья изба — спаренная для двух семейств — решена не симметрично, так как дома, состоящие из двух совершенно одинаковых ячеек, механически склеенных по линии



Проект односемейного рубленого дома для колхоза. Фасад  
Арх. О. А. Вутке

Prôjet d'une maison kolkhozienne en bois pour une famille. Façade  
Arch. O. A. Voutké

Планировка усадьбы  
Аксонометрия

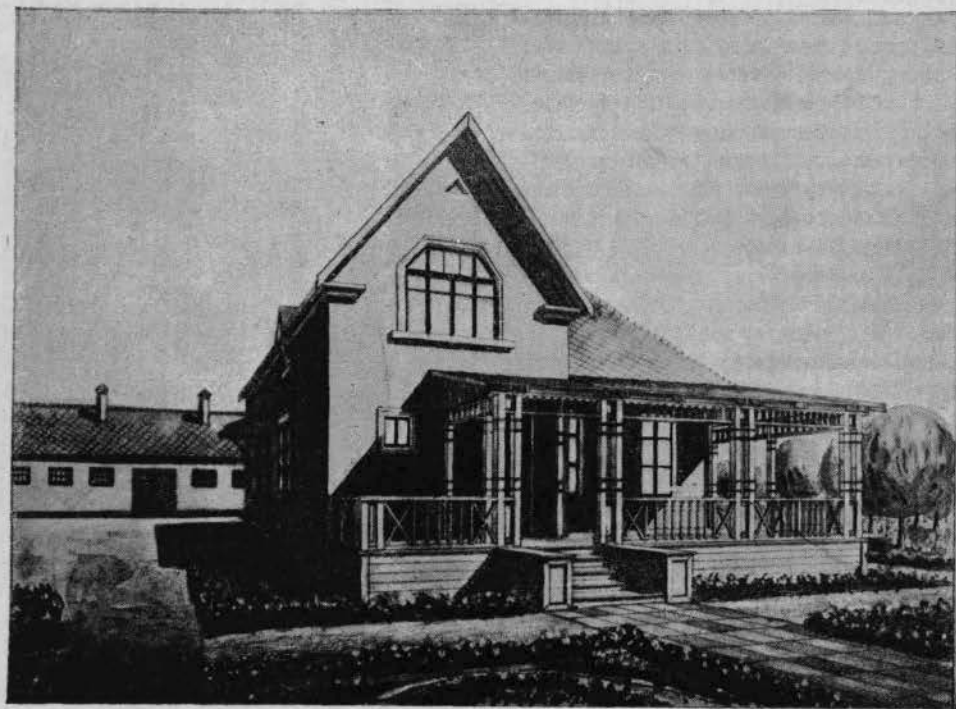
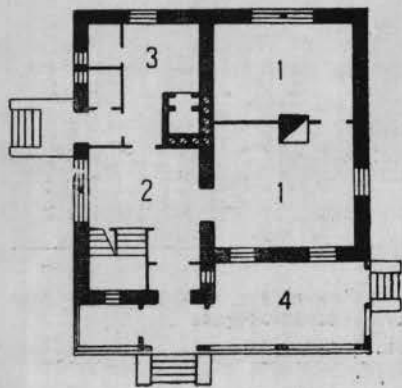


Plan d'une ferme  
Axonométrie

Проект односемейного колхозного дома  
Перспектива и план. Сельхозпроект  
1 — жилая комната, 2 — столовая, 3 — кухня,  
4 — терраса

Арх. Власов

Projet d'une maison kolchozienne  
pour une famille  
Perspective et plan. Selkhozproekt  
Arch. Vlassov



средней стены, производят очень неблагоприятное впечатление. Кроме того, имелось в виду так разрешить парный дом, чтобы в нем можно было расположиться двум семействам не только совершенно изолированно друг от друга, но дать возможность использовать этот дом и объединенно двум родственным семьям, которых на селе имеется не мало.

Следует подчеркнуть, что во всех проектах вспомогательные помещения освещаются непосредственно дневным светом. Кроме того, обязательно даются две кухни: одна людская, другая кормовая и стирочная (последняя служит также для временного помещения в ней птицы и скота-молодняка в холодное время).

В Куйбышевском крае, по инициативе колхозников села Паншино, был в течение 1935 г. проведен двухступенный конкурс на колхозную избу. К сожалению, проектное задание было здесь недостаточно серьезно проработано и поэтому конкурс не дал ожидаемых результатов. Характерным можно считать премированный проект под девизом «красный треугольник». Перед нами план типичный не для колхозного, а для поселкового строительства. Чрезвычайно мала и тесна прихожая-сени, отсутствует другое место, кроме кухни, для «грязных работ» (заготовка норма для скота, временное содержание молодняка, посадка на яйца вес-

ной гусей и т. д.). Под мокрые домашние работы, главным образом стирку, придется, естественно, занять предусмотренную в проекте ванную комнату, но последняя выходит в сени-переднюю, что неудобно. К недостаткам проекта следует отнести и то, что самой маленькой комнатой является столовая (она к тому же выведена окнами во двор), а самой большой — спальня, обращенная окнами на улицу. Внешнему облику дома архитектор придал спокойный силуэт, но проработка общей композиции мало выразительна.

Азчерпроект провел в 1935 г. в среде своих сотрудников конкурс, в результате которого было получено 10 проектов. В лучшем из них — проекте арх. Кузьмина — колхозное жилище решено в виде парного мансардного домика. Здесь, так же как и в других проектах этого конкурса, в большой степени сказалось влияние мелкого немецкого строительства, характеризующее большой тыловой пристройкой к каждой квартире. Для южных областей нашей страны мансардные домики могут оказаться вполне целесообразными. В данном проекте мансарда в плане разрешена удачно. Утепление мансарды в южных районах вполне возможно, поэтому можно считать, что она будет эксплуатироваться и летом, и зимой.

Однако существенным недостат-

ком проекта является слабое развитие хозяйственных помещений. Кухня не выделяется, а устраивается в виде большой просторной кухни-столовой. Культурный сельский жилой дом должен иметь, кроме последней, кормовую кухню-постирающую, четко отделенную от жилой части дома.

Следующей значительной проектной работой является реконструкция села Чапаевки, проведенная коллективом архитекторов киевского отделения Союза архитекторов в 1935 г. По этой работе мы приводим только проект колхозного жилья, выполненный Шлаковым.

План жилища остается типично поселковым. Недоумение вызывает совершенно темная небольшая передняя. Столовая — наибольшая комната дома — обращена во двор, куда также выведена и открытая веранда. Хозяйственный выход из дома дан в торце непосредственно около этой веранды. Таким образом веранда выходит во двор, и поэтому желательных условий для хорошего и спокойного отдыха на веранде, очевидно, не будет. Правда, на фасад выведена вторая веранда-галерея, которая при наличии первой веранды кажется вообще излишней. Такая галерея имела бы большой смысл при хозяйственном выходе, так как она служила бы для целого ряда хозяйственных надобностей (сушка овощей,



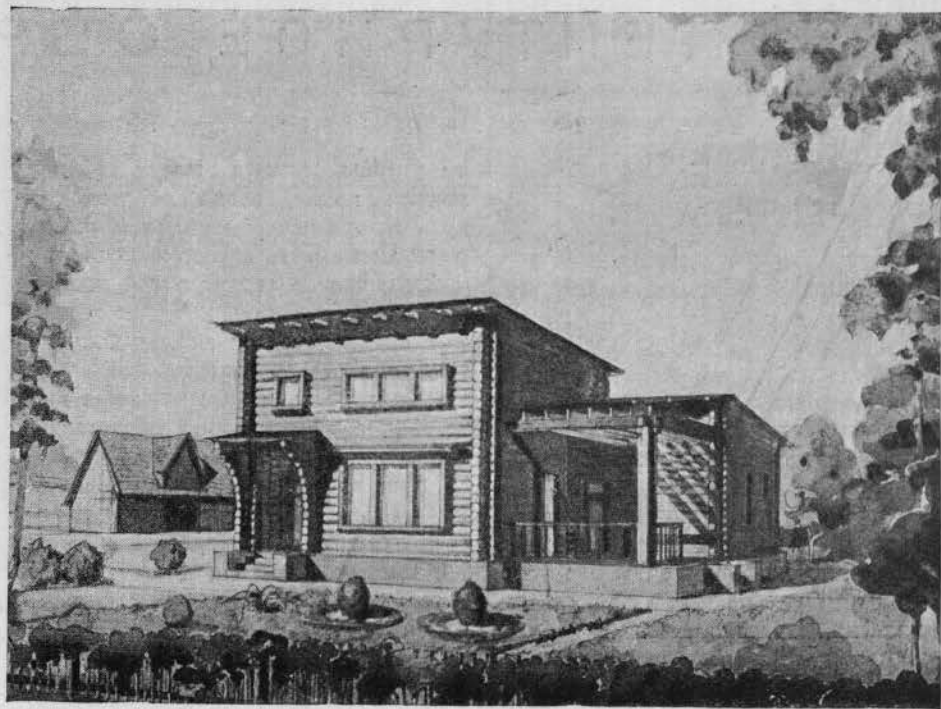
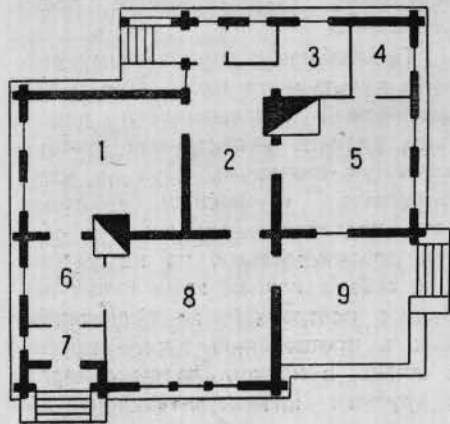
Проект односемейного колхозного дома  
Перспектива и план. Сельхозпроект

1—жилая комната, 2—рабочая комната,  
3—умывальная и стирка, 4—кладовая,  
5—кухня-столовая, 6—передняя, 7—сени,  
8—общая комната, 9—терраса

Арх. Мальц

Projet d'une maison kolkhozienne pour une  
famille. Perspective et plan. Selkhozproekt

Arch. Maltz



временное хранение инвентаря и всяких хозяйственных принадлежностей и т. п.). Недостаточно вдумчивое отношение к функциональным и производственным требованиям привело здесь к чисто формальному использованию отдельных элементов плана и форм. Внешние формы дома автор трактует, исходя из упрощенных форм нашей современной городской каменной архитектуры. Излишни сделанные автором парные колонны с весьма трудно исполнимой раскреповкой антаблемента. Кроме того, неприятное впечатление производят одинаковые с этим «ордером» оконные наличники при совершенно различной конструктивно-функциональной основе колонн-галлерей и наличников окон.

В заключение, следует остановиться на проектах альбома колхозных жилищ Сельхозпроекта НКЗ СССР. Первоначальная идея этого издания заключалась в том, чтобы на основе широкого обсуждения эскизных проектов в колхозах получить достаточно оснований для перехода к составлению и изданию второго альбома «детально проработанных и обоснованных проектов. Однако администрация Сельхозпроекта по мере проектирования пошла почему-то по пути издания теперь же технических, а не эскизных проектов для немедленного воспроизведения их в колхозах. Этой ответственной

задачи составители альбома не решились. Не следует забывать, что если в городском строительстве «технический проект» неминуемо до осуществления проходит стадию детальной проработки, то в сельском жилищном строительстве эта стадия отпадает, а неизбежные недоработанности и промахи технического проекта лягут прямым перерасходом на возводимую постройку.

В отношении конструкций все проекты альбома даны в обычных решениях курса строительного искусства. Между тем, в деревне, как правило, многое делается значительно проще и дешевле и вместе с тем во многих случаях не менее устойчиво и долговечно. Эта специфика сельского строительства не учтена. Кроме того, альбом не дает необходимого систематического подбора проектов, различных по принципу планировки помещений и ряду других признаков. Почти во всех проектах слабо проработаны планы усадеб, и на совершенно примитивном уровне оказались проекты служебных построек, которые к тому же никак с архитектурой жилых домов не увязаны.

Из материалов альбома проект колхозного жилища (арх. Власов) для центральной и южной полосы Союза является, пожалуй, наиболее интересным. Внешний облик дома, если не обращать внимания на до-

вольно банальные и мало интересные формы и детали, дает весьма выразительную композицию резко выступающего на улицу вертикального массива с острым фронтоном, которому противопоставлена просторная терраса. Эта терраса в плане хорошо увязана со входом и жилой комнатой. Удачно расположенный вход из передней в мансарду, достаточно просторная передняя — все это придает проекту определенные положительные качества, но, к сожалению, и здесь недостаточно развита хозяйственная часть.

В другом проекте альбома Сельхозпроекта (арх. Мальц) делается попытка придать старому обычному срубам вид современного дома. Оригинально решен и план. Что же касается внешнего вида, то вся новизна здесь достигнута исключительно применением почти плоской крыши. Все говорит за то, что именно такая крыша без чердака менее всего применима в колхозном строительстве.

В целом материалы альбома все же убеждают в том, что по отношению к периоду год-два назад мы стоим все-таки перед лицом определенного прогресса в области проектирования колхозного жилища. Но это еще не дает нам основания утверждать, что архитекторы далеко продвинулись в разрешении поставленной перед ними серьезнейшей проблемы колхозной архитектуры.

# АРХИТЕКТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

## ВОСПИТАНИЕ АРХИТЕКТОРА

Г. Б. БАРХИН

Отсутствие в нашем центральном архитектурном высшем учебном заведении — Архитектурном институте — четких творческих установок является одной из главных причин, мешающих правильному течению учебного процесса, нормальному развитию учебы и росту учебно-производственных достижений высшей школы.

Преподавание в Архитектурном институте должно вестись на основе наиболее эффективных, передовых и обязательных для всех курсов учебно-педагогических методов. Частая смена методов учебы, постоянные колебания в этом отношении, неуверенность в правильности избранного и намеченного пути дезориентируют не только студенчество, но и профессуру.

В учебных планах и программах обязательна установка на воспитание специалиста ясного и четкого профиля. Учебные планы и программы должны быть полностью увязаны с общим бюджетом времени студента. Освоение учебного материала должно быть построено таким образом, чтобы последовательно переходя от простейшего к сложному, студент отчетливо представлял себе неразрывную взаимосвязь отдельных дисциплин.

Поскольку студент в архитектурном вузе должен получить надлежащую подготовку в двух основных направлениях — в области инженерно-технических знаний и в области архитектурно-художественного воспитания, предметы художественного и инженерно-технических циклов должны в учебном плане находиться в правильном соотношении по отведенному для них времени и последовательности их прохождения.

Главной задачей вуза является подготовка архитектора, способного после окончания школы самостоятельно ответить на все запросы нашего практического строительства. Пробелы в программах основных дисциплин, неуравновешенность и неполно-

та учебных планов могут обнаружиться позже, когда от молодого архитектора потребуются надлежащая подготовленность в различных, сопрягающихся со строительной практикой, областях техники. Число отдельных специальностей должно быть по возможности сокращено для того, чтобы углубить в вузе изучение дисциплин, знание которых обязательно для архитектора любого профиля.

Для достижения большей широты и разносторонности получаемого студентом в вузе образования, было бы, как мне кажется, целесообразно упразднить самостоятельный факультет планировки населенных мест, включив характерные для этого факультета дисциплины, а также проектно-планировочные работы в общеинститутскую программу. Мне кажется ошибочным раздельное существование факультета жилых и общественных зданий и факультета промышленных сооружений. Углубленное изучение этих видов архитектуры можно обеспечить, если ввести за год до начала работ над дипломным проектом занятия с уклоном в ту или иную специальность. Дипломный проект выполняется на тему того или иного уклона. Этим была бы достигнута та необходимая широкая образовательная база, которая позволила бы молодому архитектору лучше ориентироваться в многообразных вопросах нашей строительной практики, а также твердо усвоить основные творческие принципы советской архитектуры для жилого, общественного и промышленного строительства.

В Московском архитектурном институте архитектура проходит в отрыве от изучения других искусств: живописи и скульптуры. Поэтому в учебных планах Архитектурного института необходимо повысить удельный вес художественного цикла: рисунка, живописи, лепки, офорта. Изучение архитектурно-художественных предметов должно дать в будущем архитектору основу прочной художественной культуры.

В учебные планы, помимо истории архитектуры, необходимо включить и историю искусств с тем, чтобы увязать историю архитектуры с развитием скульптуры и живописи.

История архитектуры должна проходить не только в описательной форме, но и в форме анализа, предусматривающего критическое освещение художественной преемственности.

Правильному критическому освоению культурного наследия и всех достижений современности должно быть уделено необходимое время и максимум внимания. Вуз не может выпускать «бумажных архитекторов», подготовленных лишь в области проектирования, но не уясняющих себе в полной мере связи проекта с постройкой, не подготовленных к претворению своего проекта в жизнь, в натуре, поэтому наряду с другими инженерно-техническими дисциплинами необходимо обратить значительное внимание на организацию строительных работ и на экономику строительства.

Недостаточное знакомство наших молодых архитекторов с методами организации работы и процессами осуществления строительства создает недопустимый разрыв между кабинетными знаниями архитектора и потребностями практического строительства.

Прохождение инженерных дисциплин должно быть в вузе тесно увязано с освоением процесса проектирования. Начиная от простейших заданий и кончая дипломным проектом, через весь процесс обучения красной нитью должен проходить принцип комплексной связи различных дисциплин.

Широкая инженерно-техническая и художественная база, даваемая вузом, должна обеспечить возможность для архитектора дальнейшего его роста и развития. Работа существующих сейчас в системе института мастерских отдельных руководителей, в которых студенты в течение полутора лет заканчивают свое архитектурное образование, должна быть поставлена под наблюдение и методический контроль отдельных кафедр и деканатов института.

Особенное внимание в учебном процессе необходимо уделить дипломным проектам. Здесь должны быть правильно намечены: содержание дипломного проекта (широта и степень сложности темы), объем работы



и способ графического исполнения. Необходимо ясно представить себе, что дипломный проект, на который отводится полгода времени, помимо целей проверки усвоения будущим архитектором всех обязательных для него предметов, является в системе образования еще и этапом завершения, приведения в связную систему полученных студентом в вузе архитектурных знаний.

Мне кажется ошибочной тенденция умышленного сужения рамок темы, исходя из соображения, что молодому архитектору на первых порах его практической работы, быть может, придется ограничиться решением очень скромных архитектурных задач. Наоборот, целесообразнее для

дипломного проектирования давать задания возможно более развитые, со включением в них таких функциональных и архитектурно-композиционных задач, которые позволили бы дипломанту в своей работе широко развернуть творческие способности и показать свою всестороннюю подготовленность. Широкий архитектурный кругозор и большой запас знаний должны быть отражены в последней проверочной работе студента в вузе, какой является дипломный проект.

Дипломный проект должен делаться с полным учетом конкретной обстановки, места и реальных условий осуществления. В нем должны быть сознательно и трезво учтены задачи технологии, конструкций, обо-

рудования, строительных материалов и экономики. Основным же в нем должно быть разрешение архитектурно-творческой композиционной идеи.

Для особо успешно оканчивающих архитектурный институт я считал бы необходимым ввести научные командировки по СССР и на Запад.

И, наконец, я считаю очень важным для нормальной жизни и правильной работы Архитектурного института — установление тесного контакта между институтом и Союзом советских архитекторов. Без такого контакта и поддержки всех начинаний института со стороны широкой советской общественности нельзя воспитать молодые архитектурные кадры.

## О СОВЕТСКОМ УЧЕБНИКЕ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

М. ИЛЬИНА

Постановления СНК СССР и ЦК ВКП(б) и указания тт. Сталина, Кирова и Жданова по конспектам учебников гражданской истории для средней школы с предельной ясностью определяют основные принципы составления новых учебников.

Подлинной истории архитектуры, которая связано излагала бы зарождение и развитие архитектуры в исторической и хронологической последовательности, с освещением важнейших фактов и закономерностей, с характеристикой отдельных мастеров — мы не имеем. Все пособия, которыми до сих пор пользовалась наша архитектурная молодежь, изучая историю архитектуры, ни по своим основным установкам, ни по методике построения не отвечают требованиям подлинной научности, требованиям марксизма. Нашей архитектурной теории предстоит длительная работа по систематизации всего опыта советской архитектуры в области реконструкции городов, колхозной и промышленной архитектуры, в области освоения новейшей техники и т. д. Эта работа может быть плодотворной только при условии не менее интенсивного изучения развития архитектуры на протяжении всей истории человечества.

Первым и обязательным этапом такой научной работы является составление советского учебника-пособия по истории архитектуры; именно эту задачу и поставила перед собой Всесоюзная академия архитектуры. Учебник должен охватить в историко-хронологической последовательности все этапы зарождения и развития мировой архитектуры вплоть до социалистического периода, как периода наивысшего расцвета культуры человеческого общества.

Уже первые совещания привлекаемых к этому делу специалистов, организованные как в Москве, так и в Ленинграде, дают основание говорить о громадном интересе всей архитектурной общественности к этому новому начинанию академии. В оживленных спорах уточняется первоначальный, опубликованный в «Архитектурной газете», план. Трудности вытекают из того, что этот первый советский учебник должен в корне отличаться от всех старых историй архитектуры по своим научно-теоретическим установкам и содержанию, по структуре, форме изложения и характеру преподнесения учащемуся графических материалов.

Марксистский метод исторического исследования предполагает научно-объективное познание действительности и раскрытие объективных закономерностей исторического процесса развития архитектуры. В то время как буржуазия в своих интересах ограничивает исторические горизонты изучаемого предмета и искажает действительный процесс истории, пролетариат, наоборот, заинтересован

в расширении своего кругозора и выяснении фактов и истинных закономерностей исторического процесса. Ограниченность всех буржуазных трудов по архитектуре и искусству, прежде всего, дает себя знать в игнорировании творчества народных масс и пренебрежении к искусству малых «отсталых» народов. Для этих трудов не менее характерно однообразие выпячивание исторических фактов и процессов в интересах господствующих социальных групп.

Советский учебник в соответствии с требованиями марксизма-ленинизма должен вскрывать объективный процесс развития архитектуры. Значительное место в учебнике должно быть отведено выявлению роли архитектуры в социально-культурной жизни различных стран и эпох. Архитектура народа неотделима от его истории и культуры — не отрывая абстрактное от конкретного, социологию и историю от фактов архитектуры и ее закономерностей, важно их в живой конкретной форме сочетать в самом изложении.

Это первое неременное условие создания учебника. Он должен помочь учащемуся разобраться в материалах по истории развития архитектурных форм и познать уроки прошлого для использования их в социалистической практике архитектуры. Учебник должен раскрывать причины возникновения различных типов сооружений, рассказать об условиях работы крупнейших мастеров зодчества, о строительных силах и средствах архитектуры на различных этапах ее развития, о строительной технике, в

связи с производственными отношениями и т. д.

По-новому строится и самая тематика отдельных частей и разделов учебника—их содержание не ограничивается обычными разделами: храмов, дворцов, вилл, театров и других монументальных сооружений. Для нас ценно исследование и изучение не только отдельных значительных памятников, но и таких характерных типов архитектуры как жилища, башни, надгробные памятники, мосты. Учебник должен дать, наконец, представление об архитектуре городских ансамблей и комплексов, о планировке городов, кварталов, о проблеме садово-паркового строительства, о вопросах синтеза искусств в архитектуре, об интерьерах, характерных типах инженерных сооружений и т. д. В этом плане в учебнике найдут свое освещение греческий Акрополь, греческий город и жилье, римское жилище, Помпея, синтез в искусстве XVII века, виллы и парки различных стран, французские планировки и дворцовые ансамбли эпохи абсолютизма, архитектура средневекового города и городов восточного типа, архитектура капиталистического и социалистического городов и т. д.

Основным принципом анализа отдельных памятников архитектуры и целых этапов архитектурного развития должно быть единство идейно-художественных и технико-конструктивных элементов. Особенный интерес представляет для нас новая индустриальная техника современности и ее роль в архитектуре. Много внимания должно быть уделено также характеристике отдельных выдающихся мастеров зодчества.

Важнейшим новым моментом надо считать включение в качестве объекта исследования народного зодчества. В примитивах культурно-бытового строительства масс нередко следует искать прообразы формообразований, в дальнейшем получивших развитие в монументальной архитектуре. Высокое мастерство конструктивно-строительных приемов и обработки отдельных деталей народной архитектуры, ее орнаментовки и бытового оборудования до сих пор по достоинству не оценены. Это в первую очередь относится к творчеству народов Советской страны, архитектура которых должна быть серьезно изучена. Архитектура великорусской избы, украинской хаты, грузинской дарбази, аулов и башен наро-

дов Кавказа, жилого дома дехкана, кишлака, хауза, конструктивные и строительные приемы, орнаментика, резьба по дереву—должны изучаться с такой же тщательностью, как и архитектура больших масштабов.

Архитектура народов СССР выделяется в самостоятельную часть, как это принято и по учебникам истории. Благодаря этому, учащийся получит возможность ознакомиться с развитием архитектуры братских народов Союза на всем протяжении их исторической жизни. Это вооружит учащегося знанием архитектуры тех народов, среди которых будет протекать его практическая деятельность. Это ни в какой мере не исключает изучения всех знаменитых памятников, независимо от того, на какой территории они находятся, и исследования взаимосвязи архитектуры народов Советской страны с архитектурой Западной Европы и Азии.

В трудах буржуазных исследователей историческая архитектура Армении, Грузии, Дагестана, народов Средней Азии только в редких случаях рассматривалась как самостоятельная и полноценная область народного творчества, чаще всего она ставилась в зависимость от развития архитектуры западноевропейских народов. Индо-европеистика ограничила кругом «избранных» народов изучение проблемы общечеловеческой культуры. Наш выдающийся ученый акад. Н. Я. Марр настойчиво добивался «переоценки действительной доли участия в создании общечеловеческой культуры» всех народов мира. В области архитектуры это также наша первоочередная задача, дикуемая ленинско-сталинской национальной политикой, тем более, что фетишизация греко-римского и всего западного искусства свойственна не только буржуазным исследователям, но подчас проявляется и у наших советских ученых.

В освещении архитектуры народов СССР мы усматриваем трудности того же порядка, какие отмечены и в отношении истории СССР—дело в том, что старая наука в России занималась почти исключительно историей великороссов; история Украины, Белоруссии, закавказских, центрально-азиатских, монгольских и др. народов нашими историками еще недостаточно разработана. Поэтому Всесоюзной академии архитектуры придется в ближайшем будущем вернуть более планомерную исследо-

вательскую работу в области изучения архитектуры многочисленных народов СССР. Пока же, учитывая почти полное отсутствие научных исследований по архитектуре ряда народов нашего Союза, поневоле придется ограничиться в первом издании учебника освещением архитектурной истории Великороссии, Украины, Белоруссии, Армении, Грузии, Азербайджана, Крыма, народов Средней Азии и бурято-монголов.

В процессе детализации программы учебника в Всесоюзной академии архитектуры горячо обсуждаются и вопросы архитектурной терминологии. Архитектура, не меньше чем историческая наука, засорена «затасканными выражениями» и «ненаучными определениями», многие из которых затрудняют правильную ориентировку в исторической правде архитектуры. И в этой области составителям учебника придется много поработать. Указание наших вождей на то, что в учебнике гражданской истории «должно быть взвешено каждое слово и каждое определение» сохраняет всю свою силу и для составителей истории архитектуры. Оно обязывает к особо тщательной проработке всего программного материала.

Но этого мало, надо в советском учебнике освежить и самую форму изложения—сухое, скучное изложение, длинные периоды, отсутствие указателей и т. д. затрудняют часто усвоение курса. Простая, живая, литературная форма изложения, четкость и ясность формулировок здесь обязательны. Не меньшее значение приобретает иллюстративный, поясняющий текст материал. Чертежи, схемы и снимки с натуры должны легко читаться и сопровождаться толковыми аннотациями. Это особенно важно, если учесть, что программа намечает публикацию ряда детальных чертежей выдающихся памятников архитектуры с анализом их форм и конструкций. Помимо обычных графических материалов учебник будет включать исторические карты стран с указанием сфер влияния, планы изучаемых городов, наиболее значительные комплексы и ансамбли.

Работа по составлению учебника начата. К непосредственному участию в этой работе привлечен коллектив лучших специалистов нашего Союза. Этому коллективу должна помочь вся наша архитектурная общественность.

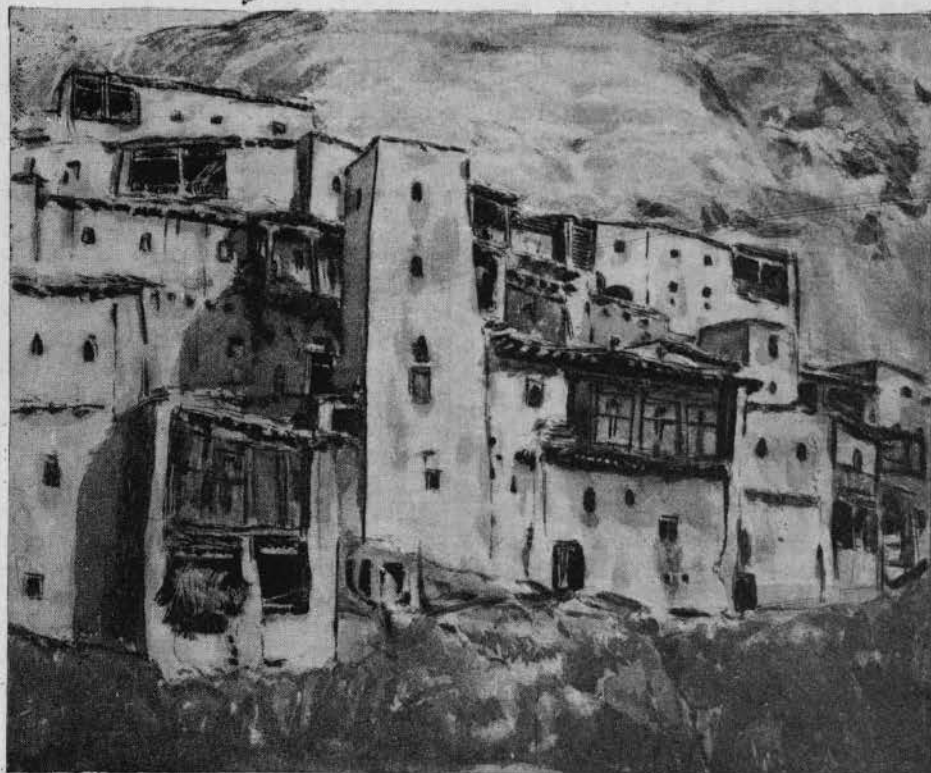


## РИСУНОК В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ АРХИТЕКТОРА

Давно сложилось представление, что основное в выборе профессии архитектора, это способность свободно владения рисунком. Это, конечно, неверно. Человек, хорошо рисующий, не всегда предрасположен к пространственному мышлению. Известны очень многие случаи, когда люди, хорошо рисующие, оставались беспомощными в архитектурном проектировании. Однако это обстоятельство ни в малейшей степени не умаляет того исключительного значения, которое следует придавать рисованию как одной из необходимейших дисциплин, овладение которой чрезвычайно важно будущему архитектору.

Не претендуя на исчерпывающее освещение вопроса, я отмечу лишь два, на мой взгляд, важнейших момента, объясняющие все значение этой дисциплины для архитектора. Отличие архитектора от мастеров других пластических искусств заключается в том, что художник на полотне дает, как правило, законченное выражение своей творческой мысли, архитектору же рисунок служит только своего рода «иероглифом», условно поясняющим то, что должно быть воздвигнуто. Рисунок и чертеж архитектора фиксируют чрезвычайно условно, чрезвычайно относительно его замысел.

Опыт показал, что рисунок проекта иногда удивительно верно и предельно точно выражает воздвигаемое сооружение. Отсюда следует, что центральной задачей преподавания рисунка для архитектора является обучение наиболее точным и наиболее плодотворным методом перевода возникающей в воображении архитектора системы пространственно-архитектурных идей при помощи рисунка на бумагу. При этом надо отметить, что замысел нельзя в воображении довести до конца — рисунок должен способствовать процессу шлифовки и художественного уточнения уже возникших в голове архитектора представлений. Поэтому преподавание рисунка для архитектора должно развивать его способность



Е. Лансерэ  
Аул Хинта. Дагестан. Акварель (1925 г.)

E. Lanceray  
Village Khinta. Daghestan. Aquarelle (1925)

перевода пространственных образов на бумагу. Другими словами, надо в воспитании архитектора сделать рисунок средством не только изображения готовой вещи, но и способом изображения тех идей и образов, которые возникли у него в голове.

Каждый художник, в том числе и архитектор, должен стремиться к глубокому познанию природы. Органические произведения искусства могут быть созданы только на основе мудрого повседневного упорного постижения законов природы, ибо только в ее элементах можно найти полную органическую законченность. Познать и постигнуть законы этого органического построения можно лучше всего, фиксируя его карандашом или кистью. Рисуя дерево, цветок, архитектор должен стремиться постигнуть законы их развития. Архитектор должен рисовать и пейзажи, ибо только таким путем он сможет отдать себе отчет в законченном равновесии и взаимоотношении отдельных элементов природной среды и установить удельный вес отдельных ее частей. Архитектору также необходимо рисовать человеческое тело, особенно обнаженное, ибо ничто так совершенно не передает органической законченности вещи, как оно.

Таким образом рисование должно явиться одним из важнейших звеньев архитектурного воспитания. Однако речь идет не о механическом рисовании, а о таком, которое было бы проникнуто стремлением каждый раз постигнуть законы построения модели.

В свете этих положений нам мыслятся две основные стороны художественного воспитания архитектора. Первая из них предусматривает воспитание путем ряда упражнений воображения и пространственной способности мышления. Сущность второй стороны сводится в основном к тому, что внимание архитектора должно быть обращено на природу и ее элементы с целью развития у него понимания органического построения вещей. Обе эти стороны одинаково важны и поэтому задача составителей учебного плана — построить последний на равноценном развитии той и другой способности.

При этом условии архитектор не будет только бездушным мастером, ремесленником, а станет художником, творцом, который успешно сможет справиться с поставленными перед ним нашей социалистической эпохой гигантскими задачами.

М. Гинзбург

Рисунок в системе воспитания архитектора-художника занимает очень важное место. В противоположность архитектору-строителю, точнее говоря—только строителю, архитекторы-художники должны владеть пластической формой. Ведь архитектор, так же как живописец, график, скульптор, оперирует пластической формой. Рисование по сути дела и есть наиболее простой и доступный способ овладения этой формой. Изучая рисунок, архитектор не только привыкает строить формы, но, что еще более важно, воспитывает в себе чувство пластического восприятия.

Изучать рисунок можно только по законам природы. Еще Микель-Анджело говорил, что основанием всех наших художественных восприятий является натура. Тот, кто изучает непосредственно природу—сын природы, а тот, кто изучает ее, используя только достижения другого мастера, является внуком природы.

Учить можно только по законам, обязательным как для учителя, так и для ученика, а таким обязательным законом может быть только закон верности природе. Наиболее совершенной формой обучения рисунку является преподавание по живой натуре. Пластичной и наименее изменчивой является при этом обнаженная модель. В дореволюционной академии художеств рисовали только с живой модели, а еще ранее—со скульптурных гипсовых фигур, при этом академия была настолько требовательна, что не выдавала диплома об окончании, если у архитектора, хотя и прекрасно сдавшего все остальное, не хватало одной первой или двух вторых категорий по рисунку. Я лично знал случаи, когда воспитанники академии, уже получившие большие назначения, приезжали в академию дополнять две вторых категории за рисунок.

Часто приходится слышать, что архитектору нет надобности изучать формы человеческого тела, что он должен изучать какой-то особый «архитектурный рисунок»,—это, конечно, неправильно. Так могут говорить только те, кто не думает о задаче рисунка, как способе пластического построения и изучения формы, способе пластического воспитания архитектора.

Переходя к вопросу о методе преподавания, необходимо сказать, что какого бы то ни было твердо установленного или общепринятого мето-

да нет и быть не может, но основные законы преподавания изобразительных дисциплин имеются и напомнить о них не мешает. Законы эти заключаются в правильном размещении рисуемой фигуры на листе, передаче правильных пропорций, усвоении пути от общего к частному и т. д.

Непреклонной основой всякого преподавания должно быть воспитание в обучаемом чувства пропорции и чувства массы. Между прочим, до сих пор еще не существует ни учебников, ни научных исследований по вопросу о методах преподавания рисунка. Одно несомненно: вопросу этому должно уделяться самое серьезное внимание. В учебный план архитектора рисунок должен быть включен непременно. Ему должно быть отведено видное место.

Нелишне отметить, что рисунок развивает глаз и дает мастеру то, что принято называть почерком в работе. В академии художеств в Ленинграде, в архитектурном музее имеются работы архитектора Дмитрия Чагина по реставрации миланского собора. Это поразительные по мастерству владения техникой карандашного рисунка и притом совершенно оригинальные вещи, в которых можно различить «почерк» мастера.

Мастера, много работавшего над рисунком, всегда можно узнать по его «почерку». Таковы—Репин, Серов, Поленов и др. И для архитектора повышение мастерства в области рисунка является постоянным условием творческого развития.

*Д. Кардовский*

Умение хорошо рисовать и для архитектора имеет большое значение. Помимо прямой практической связи с его специфической деятельностью, работа над овладением рисунком и живописью, самый процесс искания пропорций, определение цвета, специфическое уяснение пластической формы важны для архитектора, как средство развития этих категорий художественного восприятия. Архитектор, хорошо рисующий, тоньше и лучше почувствует отношение пропорции и цвета, лучше сможет взвесить глазом взаимное отношение линий, градации и связь цветов. Это можно считать аксиомой. Я даже склонен большее значение придать именно процессу взглядывания—изу-

чению природы с карандашом и кистью в руках, чем материальным результатам самого рисования, т. е. той картинке, которая будет нарисована.

Исходя из такого понимания значения рисунка и живописи, понимания их как средства развития чувства меры и соотношения, надо в системе обучения взять установку на объективный этюд-зарисовку, а не на опыты творческого субъективного истолкования природы. Недостатком метода последних лет следует считать то, что студенту, еще не овладевшему рисунком, предлагали в свою работу внести моменты творческой интерпретации модели.

О методе обучения рисунку вообще, и в архитектурных вузах, в частности, можно говорить много, но, в сущности, главное сводится к немногим основным советам. Весь многолетний курс художественных вузов по предмету рисования и живописи проходит в раз'яснении, направлении внимания учащегося на то, что нужно учесть, увидеть в рисуемом предмете. В конце концов все сводится к отношению каждой линии контура предмета к горизонтали и вертикали, к осознанию направления той плоскости, которая ограничивает предмет, к развитию чувства пропорции линейных и объемных отношений.

А развитое чувство пластических отношений и есть то качество, которое, наряду с углубленным знанием специально архитектурных дисциплин, делает из архитектора-инженера—архитектора-художника.

Мой педагогический опыт преподавания рисунка и живописи архитекторам позволяет утверждать, что интерес к этим дисциплинам у них огромный, что значение этого знания ими глубоко осознано. И это естественно, ибо повышение архитекторами своей квалификации путем овладения рисунком и живописью приобретает сейчас особенное значение, позволяя молодым мастерам еще полнее ответить на требования нашей замечательной эпохи.

*Е. Лансере*

Наша архитектура, пройдя этап увлечения голыми, линейными формами, подошла сейчас к новой задаче объединения в архитектурном замысле всех трех пространственных искусств—архитектуры, скульптуры и живописи.



Эта задача превращает архитектора в «дирижера» оркестра, который должен знать возможности каждого инструмента. Если архитектор включает в свои замыслы живопись и скульптуру, цвет, рельеф, орнамент, как элементы единого синтетического образа, он обязан мыслить комплексно, т. е. не линией, а полновесной объемной формой и цветовым пятном. Вспомним, например, Растрелли, который всегда, учитывая живописность, разрешал свой замысел часто в ущерб закономерной конструктивности архитектурных форм игрой световых и цветовых пятен.

В моих занятиях живописью и рисунком с аспирантами академии архитектуры я стараюсь привить архитекторам вкус к красоте и форме, а не только к сухой архитектурной линии. Я не вижу никакой специфичности в методах рисования для архитектора, поэтому, когда мне пришлось впервые подойти к преподаванию рисунка на архитектурных курсах Багаевой в Ленинграде, я отказался от устаревших форм преподавания, которые практиковались в старой академии художеств, т. е. от метода рисования штриховкой с гипсов. Метод рисования с гипса не жизнеспособен, потому что неподвижная гипсовая масса приучает к бездумному копированию природы. Важно научить рисовать, т. е. уметь строить натуру, иначе говоря—вскрывать закономерность, лежащую в основе случайных форм зрительного мира. Мой метод рисования основан на изучении объема, на построении сложной формы при помощи простых геометрических форм. Я прежде всего учу студента разбираться в конструкции той сложной формы, которую он видит перед собой, разлагая ее на простейшие геометрические формы.

Приведу пример: рука человека состоит из двух цилиндров—плеча и предплечья. Это—схема, которую художник должен знать. Он не обязан ее каждый раз рисовать, но она должна у него быть всегда в голове, и когда он рисует руку в различных положениях, он должен при построении своего рисунка всегда исходить из построения и видоизменения этих форм в пространстве.

Художник, привыкший копировать, фиксирует случайную форму. Предположим—модель передвинулась; зафиксировав этот момент, художник сбивает основную форму и тем самым уничтожает характер движения. Я рекомендую студентам, после того как они отдали себе полный отчет в характере движения модели, даже отходить от природы в сторону подчеркивания характера движения для того, чтобы достигнуть большей выразительности зрительного образа, чтобы придать ему более глубокое, не случайное значение.

Очень хорош для этого метод набросков, когда модель ставится на полчаса, пятнадцать или даже пять минут. Такие быстрые зарисовки научают художника ставить модель, найти пропорции, схватить характер движения, словом, найти абсолютную форму, в которую потом вписывается анатомическая форма со всеми индивидуальными особенностями.

В живописном искусстве должен быть единый метод обучения «азбучным истинам». У нас же студенты, занимающиеся в индивидуальных мастерских, научаются писать «как Бродский», «как Осмеркин», «как Василий Яковлев», они воспринимают направление своих преподавателей, а общей основы—школы, которая объединяла бы их умением свободно обращаться с материалом, у них

нет. Между тем, только такое умение позволит им в дальнейшем идти собственным путем и выработать свои способы выражения.

Чисто ремесленная сторона живописи (здесь особое значение имеют познания в области технологии материалов) у нас в полном загоне. Студенты приходят в мастерские неподготовленными технически, потому что на первом и втором курсах практических занятий по этому вопросу не ведется. Им нужно дать определенную систему в работе, приучить к известной последовательности, связанной со свойствами данного материала, и поставить изучение технологии в основу обучения живописи, а то художники часто не знают, что кадмий нельзя смешивать с земляными красками, что в масляной живописи почти невозможна переписка и пр.

Хочу еще раз повторить, что я не вижу никакой специфичности в преподавании живописи и рисунка архитекторам, что метод обучения должен быть единым и архитектор должен знать живопись и скульптуру, уметь мыслить объемной формой и цветовым пятном, причем знакомство с технологическим процессом для него так же обязательно, как и для живописца, хотя бы потому, что он должен уметь подготовить стену для того или иного способа стеной росписи.

Поэтому я предложил академии архитектуры ввести в программу преподавания акварели и рисунка живопись темперой и маслом, а также расширять кругозор архитекторов знакомством, на анализе и изучении больших памятников изобразительного искусства, со всеми тремя видами пространственных искусств.

*В. Шухаев*

Е. Лансере

Е. Lanceray





Эскиз к фреске „Разгром царских войск в Кичи-Кемень“  
(1936 г.)

Худ. Б. Уиц

Esquisse pour la fresque „La destruction de l'armée du tzar à Kitchi-Keméne“  
(1936)

Peintre B. Ouitz

## ФРЕСКИ БЕЛА УИЦА

С. РОМОВ

На протяжении XIX века все попытки обновления монументальной живописи неизменно кончались неудачей. Энгр и Делакруа замкнули круг большой живописной формы и оставили после себя только ремесленников, которые по заученным кано-

нам расписывали муниципальные приемные и буржуазные салоны. Оторванная от архитектурного ансамбля, как своей основной базы, монументальная живопись в буржуазном обществе почти перестала существовать.

Только в условиях социалистического общества возможно развитие синтетических форм искусства и в частности монументальной живописи. У нас, при создании архитектурных ансамблей новых городов и отдельных общественных или индустриальных зданий, учитываются наряду со

всеми архитектурными деталями и другие компоненты художественного оформления—живопись и скульптура. Поэтому целые группы художников различных тенденций и разнородных по своим формальным приемам обращаются сейчас к монументальной живописи. Бела Уиц принадлежит к наиболее интересным из этих художников.

В прошлом активный участник венгерской революции и член «Директории художников» венгерской коммуны, Бела Уиц всегда с исключительной последовательностью и пря-



мотой использовал все свои средства передового художника для служения революции.

Как художник Уиц прошел очень сложный путь развития. Еще задолго до революции, он приобщился к новым художественным течениям Запада, и это дало ему возможность освободиться от рутины старого академизма. Позже Уиц с такой же последовательностью преодолевает влияние формализма.

Это особенно заметно на опытах его последних подготовительных работ к большой фресковой росписи «Разгром царских войск в Кичи-Кемень», которая предназначается для Дома Совнаркома Киргизии в г. Фрунзе. В серии подготовительных работ к этой росписи особое внимание обращает карандашный рисунок «киргизская комсомолка», сделанный с утонченностью старых мастеров. При полном сохранении национальных особенностей типажа и большом портретном сходстве, люди, изображенные художником, получают глубокую социальную характеристику. Изображенные Уицом молодая киргизская девушка и молодой киргиз — типичные представители того нового поколения, которое комсомол под руководством партии воспитывает во всех наших национальных республиках.

Таковыми же замечательными образцами полноценного рисунка являются и острые наброски Бела Уица. В одном из них зорко подмечена посадка всадника, движение лошади и стремительность ее бега. Между тем, это только рабочий рисунок, которому мастер не придает самостоятельного значения. Несмотря на безукоризненность каждого штриха, четкость линии и эмоциональность всего рисунка, он испещрен надписями и стрелами, указывающими локальный цвет каждой детали с учетом общей колористической гаммы.

В основном эскизе фрески «Разгром царских войск в Кичи-Кемень» Бела Уиц подошел к наиболее верно-

Киргиз пастиух и киргиз джигит  
Рисунки (1935 г.)  
Худ. Б. Уиц



Kirghiz berger et kirghiz djigit  
Dessins (1935)  
Peintre B. Ouïtz





Портрет комсомолки  
г. Фрунзе  
Рисунок (1935 г.)  
Худ. Б. Уиц

Portrait d'une jeune  
communiste. Frounzé  
Dessin (1935)  
Peintre B. Ouïtz



Портрет комсомольцев  
Киргизия  
Рисунок (1935 г.)  
Худ. Б. Уиц

Portrait des jeunes communistes  
La Kirghizie  
Dessin (1935)  
Peintre B. Ouïtz

му решению монументальной живописи. Стенная роспись может носить характер самодовлеющей декоративности. Она строится тогда на орнаментальном принципе, согласно которому фигурная композиция трактуется не в реалистически конкретном охвате, а дается только как один из элементов общего орнаментального замысла.

В своем эскизе Бела Уиц преодолевает такую декоративность и обращается к реалистическим традициям фрескистов Возрождения. Реальному архитектурному пространству интерьера художник противопоставляет картинную перспективу и тем самым создает изображение собственное пространство. Эта форма монументальной живописи раздвигает стены, открывает новые горизонты, новый мир реальных образов. Она дает возможность художнику насытить свою роспись большим эпическим содержа-

нием, полнотой конкретной жизненности. Принципами такой именно стенной живописи и вдохновляется Бела Уиц в своих последних опытах по осуществлению росписей в Доме Совнаркома Киргизии. Основной эскиз предпринятой им здесь работы перекликается со строгой торжественностью росписей Паоло Учелло и трогательной лиричностью Гоццоли.

Стоит также отметить любопытную особенность композиции Уица: отдельные детали—пики всадников, убранство лошадей, построение плоскостей различных планов—в эскизе нашли свое место с учетом прохождения швов от штукатурки, которые часто разбивают живописную плоскость и нарушают цельность впечатления.

Помимо чисто композиционных проблем, которые ставит перед собой Бела Уиц, его особенно занимает цветовое колористическое решение

фресковой живописи. В первых наших опытах монументальной живописи художники шли по линии наименьшего сопротивления и к фресковой живописи подходили как к акварели. Упрощая палитру, они обедняли колористическую гамму и пользовались подчас двумя-тремя красками при полной схематизации формы и объема, а также и живописных плоскостей различных пространственных планов.

Бела Уиц и к проблеме цветовой композиции подошел с огромной остороженностью, учтя лучшие навыки старых мастеров фрески, для которых основное было в знании натуры и материала, в свободном владении своими творческими возможностями.

Так же серьезно решен эскиз другой задуманной Уицом большой росписи—«Речь Сталина».

Бела Уиц присуще основное свой-



ство всякого подлинного монументалиста—повествовательный дар. Композиционный замысел монументальной росписи должен строиться в полном соответствии с сюжетным разворотом. Увлекательное повествование должно в монументальной живописи излагаться так же, как в эпической поэме или большом симфоническом произведении, в которых лирические отступления служат средством композиционного развития темы.

Такою именно попытку полноценного решения монументальной росписи сделал Бела Уиц в своей фреске. По своему построению она напоминает фрески Гирляндайо, в которых и сейчас нас волнует лаконичная и предельная простота средств, глубина и правдивость отражения эпохи.

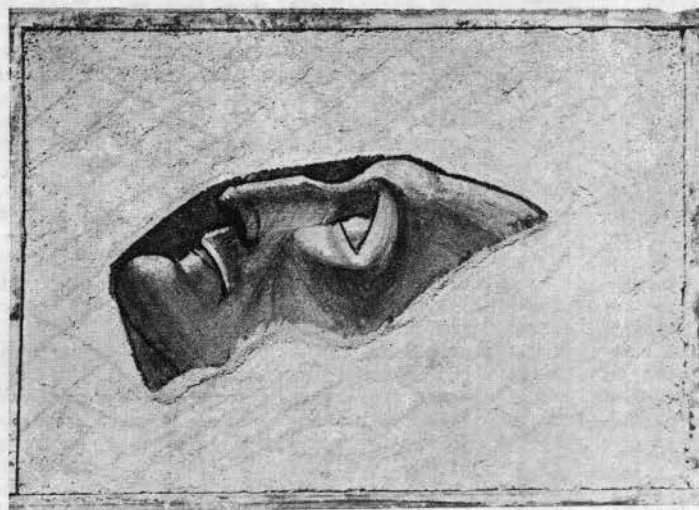
Но достиг ли Бела Уиц в разбираемых эскизах полноты художественного выражения? На этот во-

прос трудно ответить с полной категоричностью. Эскиз «Разгром царских войск» существует только в карандашных зарисовках и подготовительных картонах. При всех отмеченных достоинствах следует, однако, указать на излишне обнаженное заимствование у старых мастеров. Архаизм Уица не дает ему возможности ясно отразить героическую тему революционной борьбы в Киргизии. Надо думать, что при проработке в цвете Бела Уиц учтет недостатки эскиза и творчески их преодолеет.

И в эскизе фрески «Речь Сталина» еще много схематизма, явно проглядывающего в неоправданных и однообразных жестах, в стилизации пластического выражения. К этой росписи Бела Уиц успел сделать несколько этюдов в материале и цвете, которые дают основание думать, что он добьется большего реализма в трактовке темы. В этих этюдах особенно волнует мажорность и богат-

ство колорита. Уиц пользуется здесь всей своей богатой палитрой и добивается тщательно продуманными и разнообразными лессировками повышенного звучания цвета и яркости художественного выражения. Бела Уиц всегда тяготел к повествовательно-монументальной изобразительной форме. Отсюда его работа над революционным, агитационным плакатом и его сюита «Луддистское восстание», его альбомы «Парижской коммуны» и международного рабочего движения. Но это были лишь временные полукомпромиссные решения. Занятый организационной работой и педагогической деятельностью Уиц долго не мог осуществить своей заветной мечты о непосредственной работе над фресковой живописью. И только недавно он эту возможность получил.

Его первые опыты привлекут внимание всех интересующихся судьбами монументальной живописи.



Анри Барбюс в гробу.  
Фреска. (1935 г.)  
Худ. Б. Уиц

Henri Barbusse dans le cercueil  
Fresque (1935)  
Peintre B. Ouïtz

Наше искусство сейчас вступает в период не только искания новых форм, но и технических средств для реального осуществления последних. Нельзя сомневаться в том, что освоение классической энкаустической техники (а, может быть, реконструкция ее на новых, более целесообразных технологических основах)—вопрос первоочередной важности, но, конечно, весьма трудный в своем практическом разрешении.

Последнее ни в какой мере не может останавливать нашего стремления сделать энкаустикой прочным практическим достоянием современного монументального искусства. Мы

имеем возможность ставить и разрешать этот вопрос на основе сотрудничества коллектива архитекторов, художников, скульпторов, ученых, технологов, историков и всех, кто может быть полезным в деле разрешения этой актуальной проблемы.

Уже несколько лет научная лаборатория Государственной Третьяковской галереи прорабатывает основы технологии и техники энкаустического материала, но думается, что настало время сосредоточить внимание коллектива более широкой компетенции на материале и технике энкаустической краски. Думается, что своевременно привлечь к этому не

только широко общественное мнение, но и организовать близкий к этой проблеме рабочий коллектив.

Практически это можно было бы сделать путем создания специальной авторитетной комиссии, или, вернее, специальной опытной лаборатории, в которой вопрос получил бы практическое завершение. Тогда в ближайшем будущем многочисленные произведения советских мастеров, выполненные в технике энкаустики, могли бы войти в архитектурный ансамбль больших и малых культурных центров нашей прекрасной родины.

А. Рыбников

## ЭНКАУСТИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ И ПРИМЕНЕНИЕ ЕЕ В АРХИТЕКТУРЕ

Е. В. КУДРЯВЦЕВ

Энкаустическая техника живописи получила свое название еще в глубокой древности от техники вжигания воска *εγκάβτιση* — техника вжигания), применявшегося в качестве связующего краску вещества. Эта античная техника Египта и Греции процветала не одну тысячу лет (с 3000 г. до н. э. по VIII век н. э.), но с течением времени, очевидно благодаря трудности пользования ею, была забыта. Цех художников-энкаустов вымер. Лучшие произведения этой техники погибли в Риме в царствование Нерона во время пожара, явившегося, как говорит Шмид, погребальным костром античного искусства. О впечатлении, производимом картинами, исполненными энкаустикой, можно судить по текстам древних писателей и по некоторым уцелевшим произведениям. Флавий Филострат пишет: «Искусство, основывающееся на правде, вызывает капли росы на цветах, на них сидят даже пчела, и неизвестно, она ли картиной обманута или же мы, в заблужденные введенные, считаем ее живою. Не все ли равно?» Древний художник Евфранор из Коринфа, сравнивая две картины, изображающие Тезея, из которых одна была исполнена энкаустической, а другая — темперной краской, говорит: «Тезей Парация питается розами, Тезей Евфранора — мясом». Немудрено поэтому, что реальность картин, которая определялась самим материалом восковой краски, высоко ценилась и выделала энкаустические картины

из ряда других произведений живописи. Так, например, египетский властелин Птолемея I, покупая у Афин картину Ники Афинского, предложил за нее 60 талантов (около 100 000 руб. золотом). Август из'ял из храма в Косе «Венеру, появляющуюся из вод» и за это сложил дань с города. Другими словами известные энкаустические картины равнялись стоимости некоторых городов.

Энкаустическая техника широко применялась и в строительном деле древнего мира. По литературным данным известно, что энкаустикой расписывались и окрашивались части архитектурных сооружений, в этой технике выполнена, например, окраска Парфенона и храма Тезея в Афинах. Химическим анализом установлено наличие воска в остатках краски на колонне Трояна, наконец энкаустической краской расписывались даже военные корабли. Уцелевшая часть художественных произведений (египетские портреты, найденные в Файуме, остатки античных росписей и пр.) поражает своей исключительной сохранностью; естественно поэтому, что вопросы возрождения энкаустического метода издавна привлекают внимание исследователей, и мы видим, что начиная с конца XVI столетия некоторые художники в сотрудничестве с филологами искали путей к решению этой большой проблемы. Материалами для исследования в этой области служили, уцелевшие живописные произведения, тексты древних писателей — Витрувия, Плиния и др. и, наконец, раскопки погребения древних художников (напр. в Сен-Медар де Пре), в которых находили остатки красок, связующего вещества и инструментов.

Над вопросом возрождения энкаустики работали Клод де Сомез (1629 г.), Кайлюс (1775 г.), Башилье, Галлэ, Рорен, мисс Грилянд (1877 г.), Гукер (1807 г.), Крос и Анри (1884 г.), Реквено и видный знаток техники живописи Бергер. В самое недавнее время вышел очень интересный труд германского ученого художника доктора Ганса Шмида «Техника античной фрески и энкаустики» (Изогиз, 1934 г.), а в жур-

нале "Museum" № 24 помещена его же статья «Реконструкция энкаустического метода».

Сведения об энкаустике, оставленные Плинием, кратки: «В древности было два способа писать энкаустически, воском и на слоновой кости посредством цестра, т. е. копьеобразного небольшого вертела, пока не начали расписывать военные корабли. К этому прибавился третий способ: растоплять восковые краски огнем и употреблять кисть — живопись, которая на кораблях не повреждается ни солнцем, ни соленой водой, ни ветрами».

В своей книге Шмид показывает, что его предшественники, работающие над возрождением энкаустики, имея одну правильную точку (приведенное место Плиния), расходились в толковании материала энкаустики и техники его использования. Они пришли к различным теоретическим и практическим выводам, которые Шмид подразделяет на три группы: 1) применение горячих, жидких восковых красок, 2) живопись красками, связующим веществом которых являются эфирные растворения воска, 3) применение в качестве связующего вещества омыленного воска с различными примесью. Шмид, оперируя данными Плиния, утверждает, что настоящая античная энкаустика выполнялась горячими жидкими красками при различных способах ее нанесения (каутерий, цестр и кисть). Будучи сам сторонником «горячей энкаустики с вжиганием», Шмид придает исключительное значение технике обращения со столь своеобразной краской, как восковая, и справедливо заключает, что «последнее решающее слово остается за техникой, ибо «совершенно невозможно разрешить столь трудные задачи без технических навыков и ухищрений». Подражая конструкциям античного инструментария, он вводит новые электрические приспособления. В основу исследования и установления рецептов Шмид положил найденные остатки античных красок. В результате анализа краски с картины «Клеопатра» (показавшего наличие воска в соединении со смолой) и сравнения ее



с остатками краски на колонне Трояна, Шмид считает, что ему удалось приготовить краски, тождественные по составу с подлинными античными. Он говорит, что «качество краски совершенно совпадает с сохранившимися античными остатками, обладает таким же эмалевидным блеском и большой твердостью. Этот блеск получается сам собой от вжигания и может быть повышен до любой желательной степени посредством растирания полотнищами».

Изучая Шмида, невольно проникаешься большим уважением к этому исследователю, положившему столько труда на распутывание сложного узла вопросов, связанных с материалом энкаустики. К сожалению, Шмид предлагает верить в его открытие, не доказывая научными данными бесспорность их, он не освещает системы и методов исследования материалов (воска, смолы, красителей и пр.) и испытания их качества. В связи с этим у нас естественно возникает ряд вопросов, а именно:

Можно ли по анализу остатков энкаустической краски заключить о ее первоначальном химическом составе и о «рабочем» состоянии. Разве за период времени в 3—4 тысячи лет некоторые части эфирных веществ, присущих воскам и смолам, не улетучились?

Какой воск д-р Шмид имеет в виду? В свете современной химии мы знаем, что все пчелиные воски сходны по своим физико-химическим константам, но где показатели абсолютного тождества воска Шмида с греческим воском, существовавшим 3—4 тысячи лет назад?

Какие методы обработки (отделение от меда и отбелка) применял Шмид?

Те же вопросы возникают и в отношении учета технологического качества смолы, которая входила в состав древней энкаустики.

Поскольку этим вопросам д-р Шмид не уделяет должного внимания, ясно, что приготовленные им воско-смоляные сплавы, их пропорции и, наконец, сама краска, им приготовленная, могут претендовать лишь на приблизительное их качественное средство с материалами древней энкаустики.

Какие параллельные испытания остатков античных красок и красок Шмида автором проведены, какова система этих испытаний и каковы объективные показатели этих испытаний?

При всей обстоятельности труд Шмида не дает и приблизительного ответа на стоящие перед нами вопросы о технической природе древней энкаустики.

Изучая технику живописи на основе наблюдений сохранности картин и их заболеваний и разрабатывая методы лечения, отдел реставрации Государственной Третьяковской галереи еще в 1931 г. поставил первые свои опыты по применению воска, как связующего краску вещества в реставрационном деле. Критически осваивая литературные, довольно туманные, сведения по энкаустике, в то же время говорящие о необычайной стойкости этой живописи, наблюдая качество самих красок по имеющимся у нас в Союзе подлинным образцам энкаустической живописи (файумские портреты в Музее изобразительного искусства), сохранившиеся в течение 2000 лет, и учитывая свойство восков и смол, мы положили в основу своей работы простые технологические предписания,

Файумский портрет  
Энкаустика  
Из коллекции Музея  
изобразительных  
искусств



Portrait de Fayoum  
Encaustique  
(de la collection  
du Musée  
des beaux arts)

ки, дающие некоторое объяснение прочности энкаустической живописи и целесообразности ее применения.

Воски, являясь эфирами высших спиртов и имея иное строение, чем жиры, обладают большой вязкостью, пластичностью и, благодаря трудности их омыления (распад под действием щелочи с результатом трещин, потемнений и проч.), гораздо медленнее стареют, нежели масла. Кроме того, более простое и быстрое затвердевание воска, не связанное, как процесс высыхания масла, с увеличением и последующим изменением объема, предопределяет меньшие возможности распада данного связующего и совсем исключает процессы, свойственные разрушению масла, как-то: плывущие кракелюры и проч.

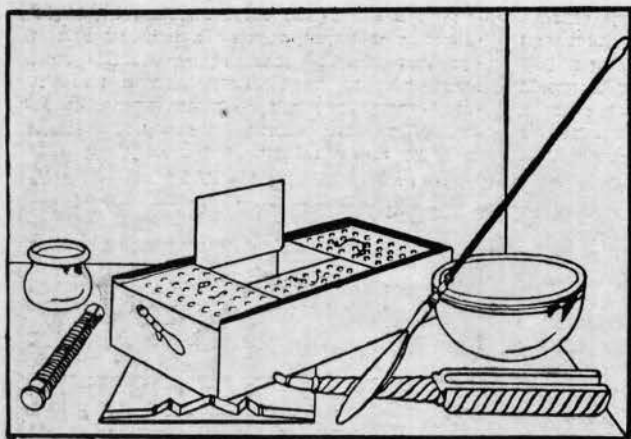
Не поддаваясь действию кислот (даже плавиковой) и влаги, восковое покрытие может служить великолепным изолятором от внешних влияний, тогда как масляная пленка способна от влаги меняться в тоне,

набухать и даже размягчаться (Эйбнер, Лаури).

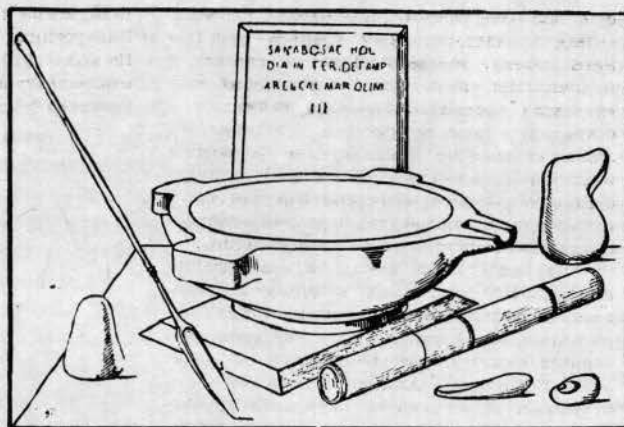
Будучи плотной, почти газонепроницаемой, средней, воск (в краске), «обволакивая» каждую частицу пигмента, должен изолировать ее от кислорода, который, как известно, в комбинации с солнечным светом способствует изменению красителей (потемнение, выцветание и проч.).

Воск обладает клеящей способностью (восковые клеи) и потому при плавлении («вжигании») обеспечивает надежную связь покрытия с основой. Краска на воске отличается перманентностью цвета в расплавленном и застывшем виде, что обеспечивает постоянство ее во время работы и в процессе затвердевания. Пластичность восковой краски и ее быстрое высыхание при горячем письме открывают возможность больших вариаций фактурного построения красочного слоя.

Восковой краске может быть придана различная степень матовости и глянца



Принадлежности для энкаустической живописи, найденные в Сен-Медар де Прэ



Accessoires pour la peinture encaustique, trouvés à Saint-Médard des Prés

путем полировки посредством трения, что дает художнику возможность более свободно, чем в масляной и др. техниках, получать характер фактуры по своему вкусу, не становясь в зависимость от приводящих обстоятельств.

Введение в воск смол в зависимости от их количества может корректировать специфическую матовость воска, придавая ему известную степень прозрачности, что пополняет богатство цветных ресурсов краски при корпусной кладке и особенно при лессировке жидких прозрачных покрытий.

Разрабатывая технологию и технику живописи на принципе горячей энкаустики, мы провели следующие эксперименты: применяя русский пчелиный однолетний неотбеленный воск и приготовив из него связующее в комбинации со смолами, мы сплавляли с этим связующим сухие пигменты фирмы Лефран в различных пропорциях, обуславливаемых большей или меньшей гигроскопичностью красочного порошка, и перетирали их на горячей мраморной плите. В результате получилась твердая масса, которой мы для удобства пользования придавали форму блоков наподобие сургучных плит. Предварительные испытания этой краски на свет и влажность дали положительные результаты. Насколько крепко связующее «обволакивает» пигмент, можно судить по тому, что даже при кипячении в воде этой краски, несмотря на конечный распад ее, пигмент не окрасил воды. Краска обладает большой стойкостью на разрыв (полоска писчей бумаги шириной в 4 см, разорванная пополам и склеенная энкаустической краской «стык», выдерживает груз до 1000 г). Точки плавления у каждой краски получились различные, например:

охра—85—87°C, ультрамарин—79—79,5°C, крапplак—62,2—63°C, белила—79—79,1°C, умбра—83—83,5°C, изумрудная зелень—67—69,5°C.

По своей интенсивности при известной толщине и прозрачности в лессировках краска вполне эффективна. Не утверждая абсолютной тождественности наших красок с подлинными античными, мы исходим, главным образом, из технологической сущности воска как материала и ставим своей задачей прежде всего изучение самого воска, смол, вводимых в него, затем, ме-

тодов его обработки (от исходного сырья до конечного продукта) и, наконец, оптимальное использование его в различных целях, обуславливающих и методику этого использования. Так, например, наряду с применением горячей энкаустики вполне уместна постановка вопроса и о возможности холодного применения этой краски.

По выражению Плиния энкаустика является „*tarda picturae ratio*“ — «утруждающим родом живописи». Это несомненно вытекает из самой технологии воска, мгновенно застывающего и требующего постоянного подогревания в процессе работы. Сам процесс работы сводился к тому, что писали «*resolutis igni ceris picillum utendu*» — растопленными на огне восковыми красками с помощью кисти. Далее, мы имеем выражение Платона: „ἐλαχίστην γράφειν διὰ πυρός“, т. е. «писать обжигом посредством огня», и того же Плиния „*ceris pingere ac picturam pingere*“ — «писать воском и вжигать картины». Эти слова подтверждаются и характером инструментов древних художников-энкаустов, находимых при раскопках. Среди них находились специальные приспособления, которые могли служить грелками, отапливаясь углями (чернильными орешками), на которых разогревались в специальных посудинах краски и которыми обогревалась основа при наложении красок. При их помощи могло производиться и вжигание. На значение процесса вжигания указывает также Шмидт, говоря, что только таким образом можно достигнуть своеобразного качественного характера энкаустической краски. Технологический процесс самого «вжигания» не ясен ни из древних текстов, ни из труда Шмидта. При наших опытах мы убедились, что вжигание нельзя понимать как «обжиг» эмалей, фарфора и проч. Сильный накал краски струей пламени паяльной лампы может выжечь все органическое, связующее, и пигмент осыпается. Следовательно, вжигание нужно понимать вообще как температурное воздействие, обеспечивающее лучшее проникновение краски в поры основы и способствующее скорейшему уходу из краски растворителя и некоторых легкоплавких эфирных веществ, т. е. относительно ее уплотнению и закреплению. Иначе сильный «обжиг» не дал бы возможность Эйбнеру, подвер-

шему химическому анализу старо-египетскую роспись по камню, исполненную примерно за 3000 лет до н. э., найти в краске воск с температурой плавления в 62°C, присущей свежему воску<sup>1</sup>.

На свои приспособления для энкаустической живописи Шмидт взял германский государственный патент. Эти приспособления: электрически нагреваемая палитра, вспомогательные инструменты — раздражение античным каутериям — и усовершенствованная паяльная лампа для вжигания. Нам кажется, что при современном развитии электротехники нет большой нужды в засекречивании столь простых конструкций и приспособлений, которые бы могли поддерживать восковую краску в нужной консистенции. Без особого труда нами также сконструирована электрическая палитра, на ней энкаустическими красками так же легко, кистью, составляются желательные тона, как на обыкновенной палитре для масляных красок. Главная трудность нами ощущалась в том, что сама кисть нуждалась в подогреве, так как краска на ней даже и с растворителем довольно быстро твердеет в воздухе. Для этого нам пришлось сделать «воздуходувку», которая дает струю горячего воздуха на кисть, на обрабатываемое место живописной поверхности и проч. Струя воздуха позволяет точно локализовать место работы, не производя нагрева уже законченных мест. Эта же воздуходувка является и аппаратом для вжигания. С освоением заводом им. Лепсе производства фенол для сушки волос, этот аппарат был нами испробован, он доказал свою пригодность, но нуждается в некотором переконструировании (повышение температуры и пр.). На нем может находиться и палитра, регулируемая реостатом. Это комбинированное приспособление облегчит работу художника, сократив лишние его движения, так как краски будут находиться все время под рукой. При покрытии краской больших площадей, когда ее расходуется много, уместно иметь по количеству красок и тонов сосуды, нагреваемые электричеством до требуемой температуры; в них будет находиться расплавленная краска, ко-

<sup>1</sup> Эйбнер. «Материалы и развитие стенописи о древности до нового времени». Изд. Б. Геллера, Мюнхен.



торую, как при письме декораций в театре, берут кистью непосредственно из горшков. При большом масштабе живописных поверхностей и при простых покрытиях, когда основой служат, например, стены — для предварительного подогрева хорошо пользоваться мощными фенами или рефлекторами, которые должны быть сконструированы по тому же принципу. Самый процесс наложения краски при указываемых нами приспособлениях очень близок к технике работы маслом, клеевыми красками и пр., с той только разницей, что новым фактором вводится температура и художник должен умело ею пользоваться в оптимальных живописных целях.

Основами под роспись энкаустикой могут служить очень разнообразные материалы: дерево, грунтованный холст, гипсовые, алебастровые, цементные и известковые штукатурки, а также различные каменные породы — мрамор, известняк, гранит. Нами сделано несколько проб покраски различных основ, и нужно сказать, что каждая из них имеет свои особенности, которые оказывали влияние как на живописный эффект, так и на сохранность его. Первое требование, которое мы предъявляем ко всякой основе — это ее прочность. В результате наблюдений за состоянием картин мы можем сделать вывод, что в большинстве случаев разрушение картины наступает по причине деформации основы, т. е. грунта. Безусловно, энкаустическое покрытие изолирует окрашенную поверхность от внешних влияний, но если разрушение основы благодаря сырости или другим причинам начнется изнутри, тогда разрушится и красочный слой, — он потеряет свой фундамент и осыпется. Поэтому особое внимание должно быть обращено на установление оптимальных норм вязкости и наполнителей для приготовления штукатурных грунтов и на рациональную технику использования этих составов (многослойность).

Второй очень важный момент — это фактура грунта. Не всегда хорошо писать по абсолютно гладкой, полированной поверхности типа стекла. Произведенные пробы показывают, что хотя краска, в особенности лессировочная, хорошо держится и на полированном мраморе, фактура живописи все же будет приятнее и разнообразнее, если произведение исполняется на шероховатой и пористой поверхности. Это обстоятельство имеет значение и в смысле сохранности. Краска глубже входит в основу, тем самым увеличивая площадь сцепления с основой.

Третьим условием является хороший цвет основы. Известно, что многие знаменитые художники использовали тонированные грунты в определенных живописных целях: тон грунта предопределял живописную гамму, являлся полутоном между светом и тенью и т. п. При решении определенных живописных задач следует, конечно, пользоваться цветными штукатурками и другими облицовками. Самой же интенсивной основой будет белая, так как энкаустическая краска хотя и обладает большой укрывистостью и ею можно писать по любому цвету, но живописные оптические законы остаются в силе и для этой техники. На белой основе краски играют ярче как в лессировке, так и в корпусной кладке.

Энкаустическая роспись по штукатурке или камню, находящимся в условиях за-

Экспериментальные  
электрифициро-  
ванные  
принадлежности  
для энкаустической  
живописи



Accessoires électricifiés  
expérimentaux  
pour la peinture  
encaustique

крытых помещений, безусловно (при хорошей основе) будет прочной и свежей. Загрязнение ее пылью может быть легко устранено промывками водой, а некоторое поматовение краски от времени быстро восстанавливается легкой полировкой (протирка чистым платком или ватой). Некоторые сомнения могут вызывать прочность наружных росписей. Мы еще не имеем длительного испытания нашей краски, исчисляемого десятками или сотнями лет, но все технологические предпосылки говорят за прочность этой краски и на открытом воздухе. Их дополняют следующие соображения.

1. Величайший ученый Эйбнер нашел воск с точкой плавления  $62^{\circ}$  в краске на камне египетской росписи, где, как известно, климат жаркий.

2. Мы привели выше точки плавления, которые у наших разных красок колеблются от  $63$  до  $87^{\circ}$ . В общей палитре точка плавления будет в среднем около  $75^{\circ}$ . Почему эта краска может потечь от солнца в условиях нашего климата? При длительной самой сильной жаре можно было бы ожидать некоторого размягчения краски, если бы она была наложена на тонкий лист бумаги или жести и поставлена под перпендикулярные лучи солнца, но ведь краска лежит на толстом основании. Стена здания никогда у нас не нагреется до такой степени, к тому же ночью она охлаждается. Краски на мраморе, кирпиче и алебастровой плитке, помещенные в сушильный шкаф с температурой в  $100^{\circ}$  на целый день, не «поплыли». Сделанные на живописи карандашными иглой не зарывались сами собой, несмотря на размягчение краски. Те же образцы, подвергнутые вторично тому же испытанию, показали меньшую размягчаемость краски, а это указывает на то, что краска вошла глубже в основу и как бы уплотнилась за счет улетучившейся части эфира. Следовательно, температура нашего климата не препятствует наружным энкаустическим росписям.

3. Колебания температуры (день — ночь), столь разрушительно действующие на всякие красочные покрытия, на воско-

вой краске не должны отражаться в сильной степени, так как основным свойством воска является его пластичность. Даже самые большие коэффициенты расширения и сжатия основы не повлекут за собой трещин в красочном слое с последующим шелушением.

4. Разрушительное действие влаги на многие краски (масло и др.) на восковую краску не может иметь такого действия, так как воск не вбирает воду. Это ценное качество краски предохранит от разрушения как гипсовые орнаменты, барельефы, так и мраморные скульптуры, часто являющиеся украшением фасадов.

5. Разрушительно действующая на большинство красок серная кислота, которая имеется в воздухе городов от угольного отопления, на энкаустическую краску не должна действовать.

В данное время мы не считаем проблему энкаустики, над возрождением которой работали несколько столетий, окончательно кем бы то ни было решенной. Но на основе произведенных изысканий уже можно экспериментировать в более крупных масштабах, и совершенно необходимым является вопрос организации специальной лаборатории для изучения энкаустического материала.

Область применения энкаустической техники может быть чрезвычайно многообразной. Как уже указывалось, в древности она применялась помимо станковой живописи, главным образом, в монументальной. В наше время — развернутого архитектурного строительства и подъема изобразительного искусства, часто являющегося неотъемлемой частью первого, энкаустика должна получить применение при решении внутренних и внешних стен наших общественных зданий. Красиво окрашенные детали фасадов, тонированные барельефы, капители колонн, карнизы будут служить лучшим украшением. Легкость исполнения и прочность стеновых росписей энкаустикой дает возможность запечатлеть на долгие столетия произведения, отражающие нашу эпоху.

ЦК ВКШ(б) и Совнарком СССР поставили перед нами задачу освоения лучших

образцов классического искусства и применения новейших конструкций и материалов. «Инженер-строитель, архитектор, художник и скульптор должны блестяще знать строительную технику, уметь выбрать необходимый материал, оформить каждую деталь так, чтобы наши дома и

школы, дворцы и театры были самыми красивыми в мире» (Правда, 19 июля 1935 г.). Сталинский план реконструкции Москвы, в которой в течение десятилетия должно быть построено несколько сотен общественных сооружений (Дворец советов, комплекс зданий Академии наук, мно-

жество школ и пр.), обязывает работников искусства и науки дать такие шедевры человеческого творчества, которых еще не видел мир.

Красота и прочность энкаустической техники должны быть поставлены на службу этих великих дел.

## МОЙ МЕТОД ЭНКАУСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ

В. В. ХВОСТЕНКО

Вопрос об использовании энкаустической техники живописи в архитектуре давно меня интересовал. В продолжение последних лет я упорно и систематически добивался раскрытия секрета энкаустики, и в апреле прошлого года уже были представлены первые образцы энкаустики, составленные по моему методу. Все мое внимание было направлено на горячую энкаустику, как самую ценную, которая может без вреда для живописи применяться и на открытом воздухе.

Разаумеется, прежде чем добиться устойчивости найденной мною рецептуры, пришлось немало поработать над различными комбинациями и соотношениями пропорций, а также над технической стороной этого серьезного дела. При этом все мое внимание было направлено на технику живописи кистью. В античной Греции краска наносилась на основу раскаленной металлической палочкой-каутерием. Эта техника очень сложна и применима только для станковых картин. В своих опытах я пришел к выводу, что горячая техника может быть применима только на твердых материалах: железо, камень, цемент и др. В процессе этого же опыта я установил и ту рецептуру, которая с моей точки зрения является наиболее отвечающей предъявляемым к энкаустике требованиям.

В состав моих красок входят: воск, смола, небольшое количество растительного

масла с большим наполнением красочных пигментов. Вся эта масса расплавляется на огне в металлической посуде. При остывании получается очень твердая каменная масса. Само собой разумеется, что каждая краска требует разной степени наполнения. Киноварь, например, требует очень большого наполнения красочным пигментом, добавления масла здесь не требуется. Земляные краски принимают большое количество воска и смолы, так как краски эти принимают в себя и жиры и т. д. Упомянутые выше твердые кусочки красок впоследствии снова распускаются на огне уже с примесью скинидара. При остывании эта масса получает вид стоячего сметанообразного желе, которым можно писать кистью пастозно, мазками.

Разбавляя эти краски, можно ими писать также жидко, в технике акварели, сохраняя при этом основные свойства энкаустической краски, ее необычайную плотность и укрывистость.

Разработанные мною рецепты красок дают в результате твердо-сухие и жирные сорта. При этом необходимо отметить, что какого-либо универсального рецепта для энкаустических красок не существует, так как для разных работ потребна разная степень жирности и твердости краски. Так, например, цемент воспринимает лучше смолу, чем воск, дерево соединяется лучше с воском, а мрамор воспринимает так же хорошо и смолы и воски.

Вжигание я произвожу паяльной лампой, о которой упоминает в своей книге Г. Шмид, но у него лампа покрыта железным листом, поставленным перед огнем, а по моему методу вжигание производится открытым огнем. Это экономит время при покраске больших плоскостей. Еще лучше употреблять для очень больших плоскостей электрические печи.

Живопись может быть выполнена в пастозной и лессированной технике. Теплыми или горячими цилиндрами можно

после нанесения краски заглаживать поверхность. Особо эффективным способом шлифовки поверхности является шлифовка бритвами или большими острыми ножами.

Необходимо упомянуть еще о применяемом мною методе энкаустической инкрустации. Заключается она в том, что делается поле покраски, по которому прочищаются и прорезаются всевозможные плоскости и линии. Шустрые пространства заполняются другим цветом, после чего краска вжигается и шлифуется. Это дает возможность применять энкаустику для всевозможных высококачественных тонких орнаментов. Так как энкаустическая краска очень плотна, ее можно быстро накладывать слой на слой, что очень важно для лессировочной живописи. Замечательное свойство ее заключается и в том, что она дает возможность на цементной стене производить покраски очень тонким слоем, после чего цемент приобретает вид ценного материала.

Опыты мои над гипсом, а также над известью, доказали, что после покрытия их энкаустической краской они не подвергаются воздействию атмосферной сырости.

И далеко не перечислил всех способов и приемов применения энкаустики, достигнутых в результате разработанных мною методов. Но уже сказанного достаточно для того, чтобы оценить огромную важность применения энкаустики в нашей архитектуре.

Отсюда сам собой напрашивается вывод о необходимости содружества в работе между архитектором, художником и скульптором. Необходимы скорейший выпуск энкаустических красок в промышленном масштабе и создание художественных и технических кадров для овладения технологией этих красок. Наступило время серьезно заняться всеми этими вопросами в связи с теми задачами монументального социалистического строительства, которые стоят теперь перед нами.



# СТРОИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА

## ПЛАСТИЧЕСКИЕ МАССЫ В АРХИТЕКТУРЕ

И. П. ЛОСЕВ, А. А. АНДРИАНОВ,  
С. И. КИЛЕССО

В настоящее время с понятием пластических масс связывают вполне определенную самостоятельную группу материалов, получаемую на основе искусственных и естественных смол, битумов и эфиров целлюлозы.

В последние годы техника производства пластических масс дала возможность перейти от имитации ценных материалов — янтаря, слоновой кости, дорогих сортов дерева — к созданию совершенно новых материалов, обладающих очень ценными техническими свойствами.

Попытаемся, отказавшись от обычной классификации пластических масс только по их химическому составу, подразделить их на основе физико-химической характеристики, которая дает более наглядное представление об этом новом виде материалов, главным образом, с точки зрения применения их в архитектуре.

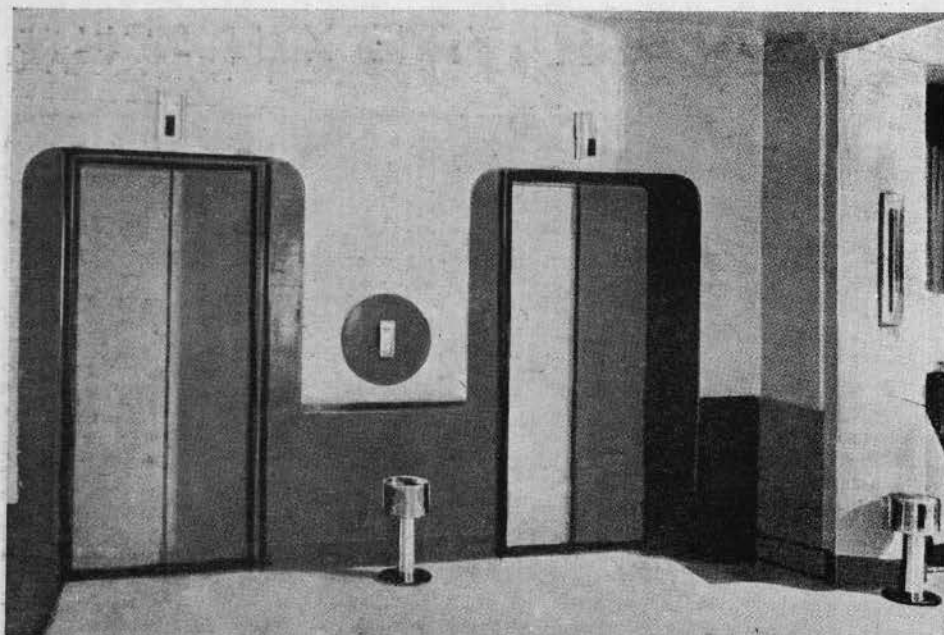
Отделка дверей  
текстолитом  
черного цвета  
Здание банка  
в Филадельфии

Ornementation  
des portes  
en matière plastique  
„textol e“ noire  
Banque à Philadelphie



### КЛАССИФИКАЦИЯ ПЛАСТМАСС (горячей прессовки)

Примерный состав пластмассы	Теплостойкость по Мартенусу в °С (миним.)	Прочность на изгиб в кг/см <sup>2</sup> (миним.)	Прочность на ударн. изв. в кг/см <sup>2</sup> (миним.)	Прочность на разрыв в кг/см <sup>2</sup> (миним.)	Твердость по Бринелю в кг/см <sup>2</sup> (миним.)	Водостойкость за 24 часа в воде не более	Удельный вес (максимум)	Обрабатываемость
Сложный прессовочный материал на основе органической ткани и фенольно-альдегидной смолы .....	I	100	1300	30	20	0,4%	1,4	Очень хорошая
Сложный прессовочный материал на основе бумаги и фенольно-альдегидной смолы .....	II	125	1300	18	20	до 2%	1,4	Хорошая
Сложный материал на основе асбеста и фенольно-альдегидной смолы .....	III	150	1300	8	25	0,05%	2	"
Сложный материал на основе асбеста и битумов .....	IV	60	1000	18	14	0,05%	2	Удовлетворительная полируемость плохая
Прессовочный материал на основе кусочков органической ткани или длинно-волокнистого материала и фенольно-альдегидной смолы .....	I	100	700	10	20	0,2%	1,4	Хорошая
Прессовочный материал на основе фенольно-альдегидной смолы и древесной муки .....	II	125	700	6	20	0,2%	1,5	Удовлетворительная
То же .....	III	100	700	4	20	0,12%	1,5	"
То же .....	IV	100	700	4	16	0,2%	1,5	"
То же .....	V	150 и выше	500	6	25	0,01%	2	"
Прессовочный материал на основе асбеста и фенольно-альдегидной смолы .....	I	30	200	4	14	0,4%	2	Плохая
Прессовочный материал из нитроцеллюлозы и пластификатора-наполнителя .....	II	30	20	10	11	0,12%	1,8	"
Прессовочный порошок на основе простых эфиров целлюлозы и пластификатора .....	III	45	200	4	14	0,05%	1,5	"
Прессовочный порошок из битумов, простых эфиров, целлюлозы и наполнителей .....	IV	45	150	18	14	0,05%	1,6	"
Прессовочный материал на основе полистиролов, поливинилитов с наполнителями .....	V	30	500	10	14	0,05%	1,3	"



Отделка дверей цветным текстолитом  
Филадельфия

Ornementation des portes en „textolite“  
de couleur  
Philadelphie

Сочетание высоких физико-химических свойств пластических масс с красивой текстурой и изящным внешним видом послужило причиной усиленного интереса к этому новому виду материала со стороны архитекторов и строителей. На Западе в архитектуре наибольшее распространение получили пластические массы на основе фенольно-формальдегидных смол, мочевино-формальдегидных, винилитовых, полистироловых и др. Фенольно-формальдегидные смолы пользуются широким распространением, благодаря тому, что они изготавливаются из дешевого сырья и из них можно получать изделия, обладающие как высокими механическими показателями, так и хорошими декоративными свойствами.

Так, например, фирма Neoleikorit Werke выпускает облицовочный материал и отдельные строительные детали со следующими показателями:

Удельный вес — 1,36—1,48, т. е. немногим выше дерева; теплостойкость — 125°C, твердость по Бринелю — 30—38 кг/см<sup>2</sup>. Временное сопротивление растяжению достигает 2000 кг/см<sup>2</sup>, а на изгиб — 1500 кг/см<sup>2</sup>. Временное сопротивление сжатию — до 2800 кг/см<sup>2</sup>. Последними свойствами не обладает ни один из обычно применяемых строительных материалов. Выпускаемый фирмой строительный материал размером более квадратного метра обладает исключительно высокими декоративными качествами. Оригинальная, богато рас-

цветенная поверхность в некоторых случаях представляет собой имитацию драгоценных пород дерева и камня.

Подобные же облицовочные материалы выпускаются целым рядом других западных фирм под различными названиями.

Мочевинно-формальдегидные смолы в силу своей бесцветности и прозрачности позволяют получать материалы от совершенно светлых тонов до расцветок любой интенсивности тона и окраски. Свойства этих смол широко используются на Западе. На основе их фирмы «Plaskon», «Ritl» и другие изготавливают отделочные материалы в виде плит, фриз, архитектурных деталей, изделий внутреннего убранства и мебельной фурнитуры. Фирма «Plaskon» дает следующую характеристику выпускаемого ею на рынок облицовочного материала: удельный вес — 1,3, прочность на изгиб — до 2200 кг/см<sup>2</sup>, прочность на растяжение — до 1140 кг/см<sup>2</sup>, твердость по Бринелю — 15—16 кг/см<sup>2</sup>, теплостойкость — 160°, толщина облицовочных материалов — от 1 до 4 мм.

Совершенно исключительное внимание архитекторов привлек появившийся в Америке новый вид смол, известный под названием винилитов. Эти смолы наряду с бесцветностью и другими, отмеченными выше для фенольно-формальдегидных и мочевино-формальдегидных смол, положительными свойствами обладают еще

одним ценным в технологическом отношении свойством, благодаря которому, пользуясь методом литья, возможно получать из них плиты и строительные детали. Американская фирма «Cerc Foundation» в настоящее время на основе винилитовых смол выпускает на рынок облицовочные плиты, размером 760 × 2400 мм, толщиной до 62 мм.

Немецкая фирма «Venditor» на основе винилитовых смол выпускает плиты самой разнообразной расцветки, начиная от имитации дерева, естественного камня, вплоть до новых самостоятельных художественных расцветок. Размеры плит этой фирмы — 630 × 1450 мм, толщиной от 1 до 80 мм.

По данным этой же фирмы, плиты при небольшом объемном весе обладают очень высокой механической прочностью: на изгиб до 2250 кг/см<sup>2</sup>, на растяжение до 1140 кг/см<sup>2</sup>, твердость по Бринелю 15—16 кг/см<sup>2</sup>. Необходимо отметить, что эти данные вполне правдоподобны, — такие показатели прочности могут быть получены для облицовочного материала с применением не только винилитовых, но и других видов смол.

Успехи в приготовлении панелей с высоко-декоративными качествами и достаточной механической прочностью натолкнули одну из американских фирм на мысль об использовании винилитовых смол, в виде опыта, при постройке домов. Комнаты опытного коттеджа были сделаны из пла-



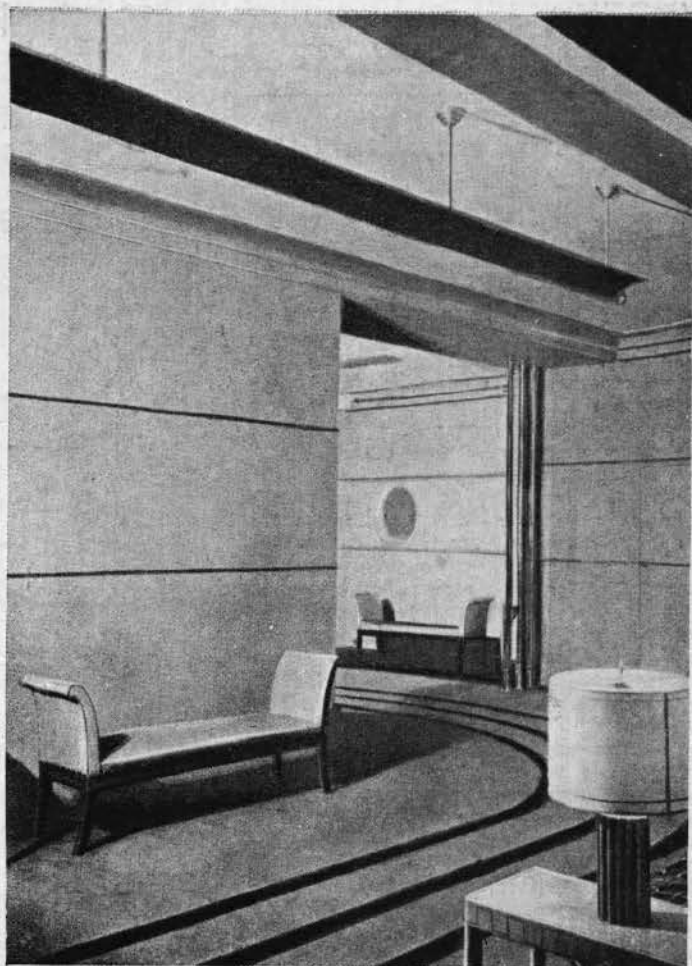
стических масс различной окраски. Отдельные детали дома — двери, рамы — также были выполнены из пластических масс. Пол был сделан из плиток, кухня отделана такими же плитками с имитацией под фарфоровую эмаль. Вся меблировка комнат, все детали внутреннего убранства, наконец, даже посуда были полностью выполнены из винилитов.

Применение этих смол в архитектуре убедило не только в их исключительно высоких декоративных и эксплуатационных качествах, но и доказало бесспорную техническую и экономическую целесообразность их применения. Последнее обстоятельство побудило американскую фирму, выполнившую опытную постройку, приступить к постановке промышленного производства панелей и строительных деталей из винилитов.

Огнестойкость пластических масс и чрезвычайно небольшой их вес сделали их особенно популярными за границей, особенно в Америке, при отделке театров, кинематографов и, наконец, кораблей. Сопровождающиеся часто большими человеческими жертвами пожары океанских пароходов дали толчок к замене обычных отделочных материалов пластическими массами. Новейшие пароходы полностью отделываются невоспламеняющимися и негорючими пластическими массами с использованием всех исключительно высоких декоративных возможностей, которые они дают. Нет надобности более подробно останавливаться на других видах смол, находящихся применение в производстве пластических масс. Необходимо лишь отметить, что пластические массы не являются только «суррогатами» или простыми заменителями природных материалов, но являются самодовлеющими и новыми материалами с чрезвычайно благоприятным для строительных целей сочетанием.

Экономические предпосылки не оставляют сомнений в рациональности широкого их использования в архитектуре. Отходы каменноугольной и нефтеобработывающей промышленности, продукты переработки нефти, отходы сельского хозяйства уже используются в производстве обширной группы фенольно-альдегидных

Облицовка  
интерьера  
плитами светлых  
тонов  
Театр Дирборн



Revêtement  
de l'intérieur  
en dalles de  
couleurs claires  
Théâtre Dirborn

смол. Винилитовые и мочевиноформальдегидные смолы — эти два вида смол с целым рядом положительных свойств и особенно ценной для архитектурных целей прозрачностью — могут быть получены из синтетического сырья, добыча которого в свою очередь может осуществляться в больших размерах современной химической промышленностью (карбид, кальций, древесный спирт, аммиак и др.). Наконец, удешевляющим фактором в производстве декоративного облицовочного материала является применение, так называемых, наполнителей в виде тканей, картона, асбесто-хлопковых очесов, древесной муки, каолина, инфузальной земли и др.

Неограниченные сырьевые возможности для получения искусствен-

ных смол и дешевые способы переработки их в пластические массы должны быть особенно широко использованы у нас в Союзе. Несмотря на западный опыт применения пластических масс в архитектуре, у нас, к сожалению, еще не обращено должное внимание на этот новый строительный материал.

Для того, чтобы советская архитектура и строительная техника получили новые материалы, необходимо широко развернуть исследовательские работы по технологии получения и применения пластических масс в архитектуре. Наконец, нужно учесть перспективы применения пластических масс в условиях нашего строительства и требования, которые в скором времени сможет предъявить к ним архитектура.

## КИРПИЧ В АРХИТЕКТУРЕ

Журнал „Architectural Review“ посвящает майский номер вопросу о кирпичном строительстве, которое является древнейшим прообразом современного строительства из стандартных готовых частей. Прекрасно соответствуя как примитивным, так и наиболее современным технологическим строительным процессам, кирпич существенным образом отличается от других стандартизованных частей тем, что его размер и вес определяются размером и силой человеческой руки. Кирпич из обожженной глины, имеющий за собой вековую историю, занимает и в наше время весьма почетное место в строительстве и является прекрасным строительным материалом.

Истории архитектурного применения кирпича в Великобритании посвящена в журнале статья Р. П. Уильямсона. Статья богато иллюстрирована снимками с наиболее интересных кирпичных сооружений Англии.

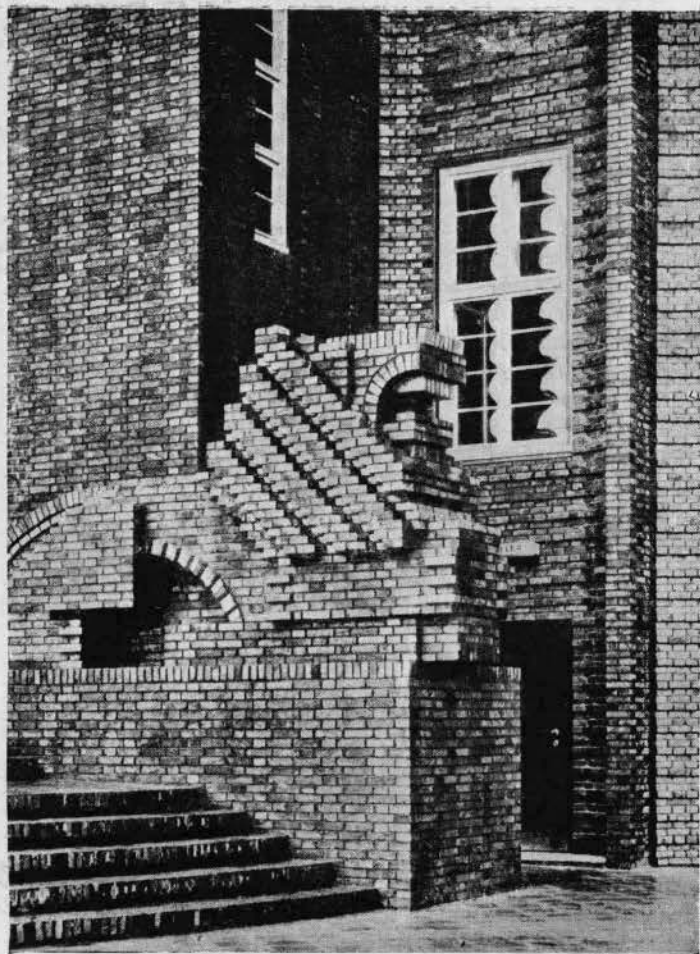
Искусство производства кирпичей и сооружения кирпичных построек, занесенное на Британские острова еще римлянами, было позже совершенно забыто. Только в XIII веке оно вновь возрождается, повидимому, нидерландскими мастерами. Интересно отметить, что размер и форма кирпичей почти не изменились с тех пор: кирпич XIII века, из которого построен Уэнген Холл, имеет объем в  $9 \times 4\frac{1}{2} \times 2$  дюйма, в то время как современный стандарт, установленный Королевским институтом Британских архитекторов в 1919 г., выражается соотношением  $8\frac{7}{8} \times 4\frac{1}{2} \times 2\frac{5}{8}$  дюйма. Этот факт, по мнению автора, свидетельствует о том, что форма кирпича, выработанная семь веков назад, почти не нуждается в коррективах.

С XIII века кирпич становится излюбленным строительным материалом. Он употребляется при строительстве замков, дворцов, а после возникновения промышленности — и фабричных зданий. Под французским влиянием, которое сильно стало ощущаться в XV веке, вошла в обиход так называемая «узорная» перевязка, при которой на одноцветном фоне стены выделяются разноцветные кирпичи. Самыми характерными примерами такой перевязки служат постройки елизаветинской эпохи в Эссексе с выложенными из разноцветного кирпича зигзагами и полумесяцами. В XVIII веке «узорная» перевязка подвергается некоторому изменению: контрастирующие по своей окраске с основным фоном кирпичи перестают быть придатком основного фона и приобретают равное ему значение. В этой новой перевязке шахматного типа, синие «тычки» чередовались с красными «ложками».

В XVI веке, под влиянием примера Италии, где для отделки зданий широко применялась терракота, английские мастера стали прибегать к украшениям окон и парапетов фасонным кирпичом.

В XVII веке, после большого лондонского пожара, кирпич приобретает права гражданства и в мелком жилищном строи-

**Фигурная  
кирпичная кладка  
Здание  
муниципалитета  
в Гановере**



„Architectural Review“  
№ 5, 1936 г.

тельстве (новый Лондон строится из кирпича), а несколько десятилетий спустя он находит широкое применение в фабричных постройках, зданиях товарных складов и т. д.

Помещенная в том же номере журнала статья Дж. Уинзера посвящена эволюции формы кирпича, его окраски и способов изготовления. Подобно предыдущему автору, Уинзер отмечает необычайную стабильность формы кирпича на протяжении ряда столетий, объясняя это тем, что его размеры и пропорции всегда определялись соображениями функционального характера. Исходя из этих последних, он устанавливает, что кирпич не должен быть шире  $4\frac{1}{2}$  дюймов, а длина его может превышать ширину лишь немного более, чем в два раза. Толщина является менее изменяемой величиной и колеблется от  $1\frac{1}{2}$  до 3 дюймов.

В противоположность форме и размеру, цвет кирпича неоднократно под влиянием моды меняется на протяжении веков — от густо-красного и пурпурного в XVIII веке до бледно-палевого, модного в XIX и начале XX века. Красные тона начинают вновь приобретать популярность лишь незадолго до мировой войны.

Вопрос о способах перевязки в кирпичной кладке подробно рассматривается в статье Стратона. Перечислив основные требования, которым должна удовлетворять перевязка, а именно — создание впечатления единства, максимальная прочность и экономичность, — автор указы-

вает, что первое из этих условий наиболее удачно выполняется при так называемой фламандской перевязке, второе — при английской, а третье — при дешевой сплошной ложковой перевязке.

Прекрасное впечатление единства, которое получается при фламандской перевязке, объясняется тем, что при этом способе четко обозначены оба индивидуальных размера кирпича, один из которых в два раза больше другого. Центральная ось каждого тычка приходится над центром ложка, и эти вертикальные линии разрешают общий горизонтальный комплекс кладки. В результате получается весьма удачная комбинация кирпича со швами, облагораживающая даже самую простую кладку. Фламандская перевязка дает впечатление статичности. Чередование тычков и ложек здесь вызывает представление о силе постоянной нагрузки и силе сопротивления. Этот вид перевязки рекомендуется, главным образом, для тех построек, где стены воспринимают тяжесть перекрытий и крыши, в противоположность модным в современной архитектуре консольным мотивам. Применение на углах тычков с трехчетвертными кирпичами для сопряжений в фламандской перевязке нередко подвергалось критике, ввиду чего во многих современных зданиях стали прибегать к специальному угловым кирпичам длиной в 16 дюймов.

Такая кладка производит приятное впечатление и особенно рекомендуется при наличии больших концевых столбов. Од-



Английская перевязка,  
примененная в одном из  
зданий кенсингтона

Арх. О. Холл



„Architectural Review“, № 5, 1936 г.

нако на расстоянии эти углы нарушают  
общий рисунок и особенно неуместны там,  
где угловые столбы немногим шире окон.

Вариантом фламандской перевязки  
является сессекская, при которой три, а  
иногда два ложка, чередуются в каждом  
ряду с одним тычком, так что тычки  
приходится вертикально один над другим  
и разделены ложком. Эта перевязка осо-  
бенно пригодна для длинных гладких стен  
с большим расстоянием между столбами,  
в частности, для садовых стен. В зданиях  
новейшего типа ее можно с успехом при-  
менять на больших сплошных поверхно-  
стях над «ленточными» окнами. Примером  
ее применения в новейшее время в Англии  
служит кинотеатр Керзона, королев-  
ский госпиталь в Равенскорт-Парке и т. д.

В странах северной Европы весьма  
распространена перевязка по способу Мон-  
ка. При этой перевязке в каждом ряду на  
два ложка приходится один тычок, по

тычки расположены один над другим не  
по вертикали, и диагональные ряды лож-  
ков создают весьма интересный эффект,  
походя на заделанные в стену консоли.  
Этот вид перевязки необычайно подходит  
для современных зданий, в которых кир-  
пич зачастую является лишь облицовкой,  
прикрывающей железобетон, или служит  
заполнением между столбами. Монковская  
перевязка с подчеркнутым перевесом лож-  
ков создает именно впечатление такой  
облицовки. Кроме того, она особенно при-  
годна для зданий, в главных линиях и  
массах которых преобладает «консольный»  
мотив. Здание представляется здесь не  
статическим, а динамическим организмом,  
монковская же перевязка создает впечат-  
ление, что здание поддерживается множе-  
ством консолей.

Однако сама по себе монковская пе-  
ревязка не может придать зданию совре-  
менный вид и только подчеркивает его

главный мотив. Следует также иметь в  
виду, что перевязка по монковскому спо-  
собу стоит дороже фламандской и ее ва-  
риантов, так как рабочий процесс ее клад-  
ки несколько усложняется.

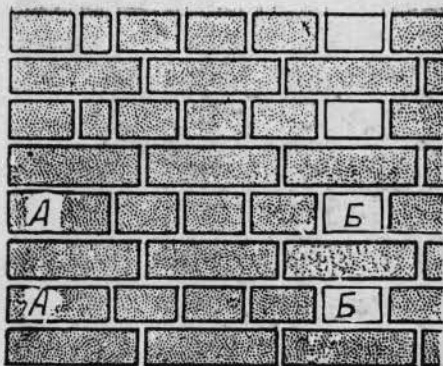
Наиболее ярким примером перевязки с  
подчеркнутыми горизонтальными линиями  
является английская, состоящая из чере-  
дующихся рядов ложков и тычков. Ее  
предпочитают употреблять для грубо сра-  
ботанного кирпича неправильной формы,  
так как она скрадывает его дефекты. Но  
этот тип перевязки придает зданию скуч-  
ный монотонный казарменный вид. Эту  
монотонность можно ослабить применением  
кирпича разных оттенков; так, например,  
на юге Англии принято комбинировать се-  
ро-голубой кирпич с красным, а в цен-  
тральной Англии — темнокоричневый со  
светлокоричневым.

Автор указывает и варианты этого  
вида перевязки — английскую крестовую

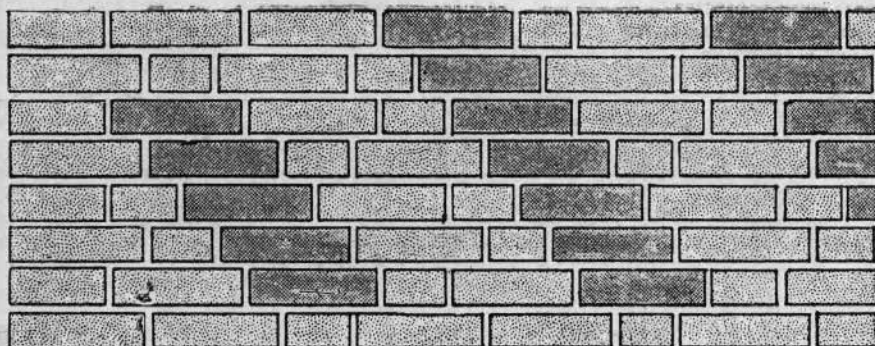
Различные инструменты,  
применяемые при кладке кирпича



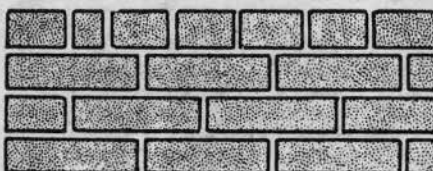
„Architectural Review“, № 5, 1936 г.



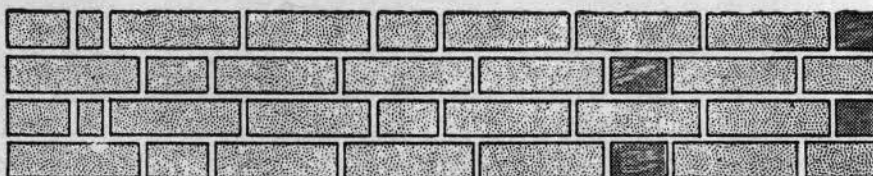
1



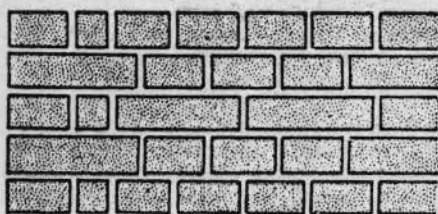
4



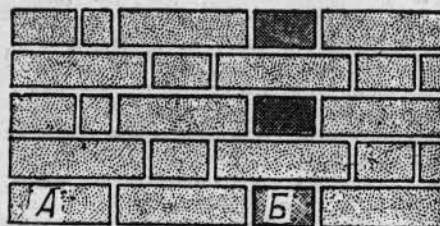
2



5



3



6

1. Английская перевязка  
А—Специальные крайние кирпичи  
Б—Светлые тычки
2. Английская перевязка для садовой стены
3. Английская перекрестная перевязка
4. Перевязка Монка
5. Фламандская перевязка для садовой стены
6. Фламандская перевязка  
А—Специальные крайние кирпичи  
Б—Темные тычки

### Типы перевязки, применяемые в Англии

и английскую перевязку для садовых стен, где над тремя рядами ложков укладывается ряд тычков. В некоторых городах Англии применяется тычковая перевязка, которая, благодаря частой сети швов, создает впечатление ткани и хорошо подходит для небольших домиков из голубого глазурованного кирпича.

Что касается ложковой перевязки, то единственным ее достоинством является дешевизна, — она не может обеспечить богатой поверхности и хорошего вида здания.

Красота перевязки в значительной степени зависит и от способа расшивки. Лучшим видом цементных швов следует признать заполненные швы, но они требуют большей квалификации от рабочего, чем полые. Текстура швов должна походить на текстуру кирпича, чего можно достигнуть применением крупно-зернистого песка. Шов должен быть шероховатым. Аккуратно «отглаженный» шов придает стене «механизированный» вид. Сплошной шов, шириной в  $\frac{3}{8}$  дюйма, лучше всего

оттеняет перевязку. Однако в некоторых случаях применяется складчатый шов, часто встречающийся в постройках XVIII века в предместьях английских городов. Выбор цвета и расшивки стал весьма трудной задачей с тех пор, как вышел из моды красный кирпич, уступив место бледным оттенкам.

Лет двадцать назад, когда преобладал кирпич бледных тонов, швы нередко делали кремового или черного цвета. Последний, впрочем, уместен только при желтом кирпиче. К лондонским постройкам из золотистого или же из коричневого кирпича подходит расшивка цвета грязной слоновой кости, белые же или серые швы придают этим оттенкам кирпича холодный вид.

Если толщина кирпича составляет более двух дюймов, швы расширяют до  $\frac{3}{4}$  или даже до 1 дюйма, и в таком случае цвет расшивки приобретает особое значение. Вообще говоря, невозможно установить какое-либо общее правило для цвета расшивки и текстуры расшивки. Можно

только сказать, что цемент для расшивки должен состоять из половины части порландского цемента, половины части цветного цемента (или одной части гидравлической извести) и из четырех частей чистого, крупного речного или карьерного песка.

В заключение журнал помещает отрывок из сочинений Джона Рескина, посвященный кирпичу. Горячо восхваляя кирпич как красивый, лишенный всякой претенциозности и необычайно гармонирующий с климатом Англии, материал, знаменитый искусствовед предостерегает в то же время от сооружения больших групп кирпичных зданий. По его словам, кирпичный город может испортить самый красивый ландшафт, в то время как одиноко стоящий среди зелени кирпичный дом только подчеркивает естественную красоту ландшафта.

В приложении к номеру помещена номенклатура и классификация кирпича, разработанная Британским техническим бюро керамических материалов.





Государственное хранилище мебели в Париже  
Главный в'езд. 1935 г.  
Арх. О. Перре

„Mobilier National“ à Paris  
Entrée principale. 1935  
Arch. A. Perret

## НОВОЕ ЗДАНИЕ ОГЮСТА ПЕРРЕ

Д. А.

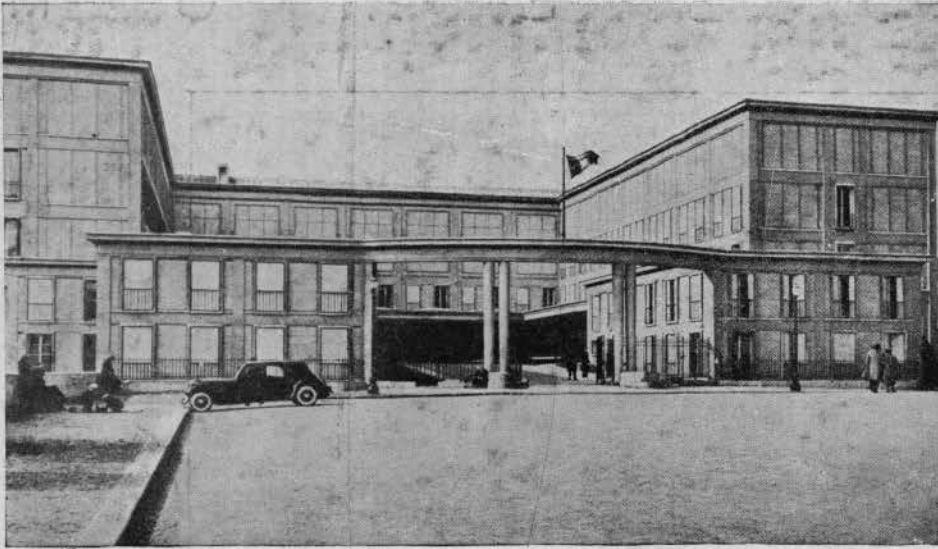
Огюст Перре сам садится за руль машины, чтобы отвезти нас на свою новую стройку. Знаменитому мастеру сейчас 65 лет, его имя давно вошло в историю архитектуры, и среди архитекторов современного Запада Перре сегодня — одна из самых интересных и ярких фигур. Кто-то прозвал его отцом железобетона. Он — не только первый архитектор, практически посвятивший себя железобетонному строительству, но подлинный певец этого материала, насквозь пропитанного математикой.

С 1902 года, когда по проекту

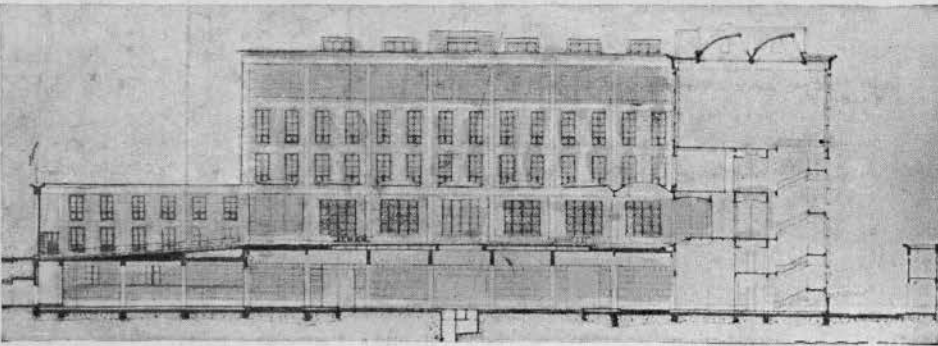
Огюста Перре был возведен на улице Франклин его исторический дом, железобетон совершил победный маршрут по всему свету. Но использовала ли архитектура все возможности, тающиеся в этом материале, сумела ли она овладеть ими, освоить его — не только технически, но и архитектурно?

Перре продолжает настойчиво разрабатывать архитектурные проблемы железобетона. Надо добиться, чтобы железобетонное здание обладало не только определенными технологическими и экономическими преимуществами, но и красотой. Надо сделать железобетон полностью послушным замыслу архитектора. Монотонные серые плоскости стен, однообразные жесткие очертания сооружения, — разве являются они обязательными спутниками железобетонной конструкции?

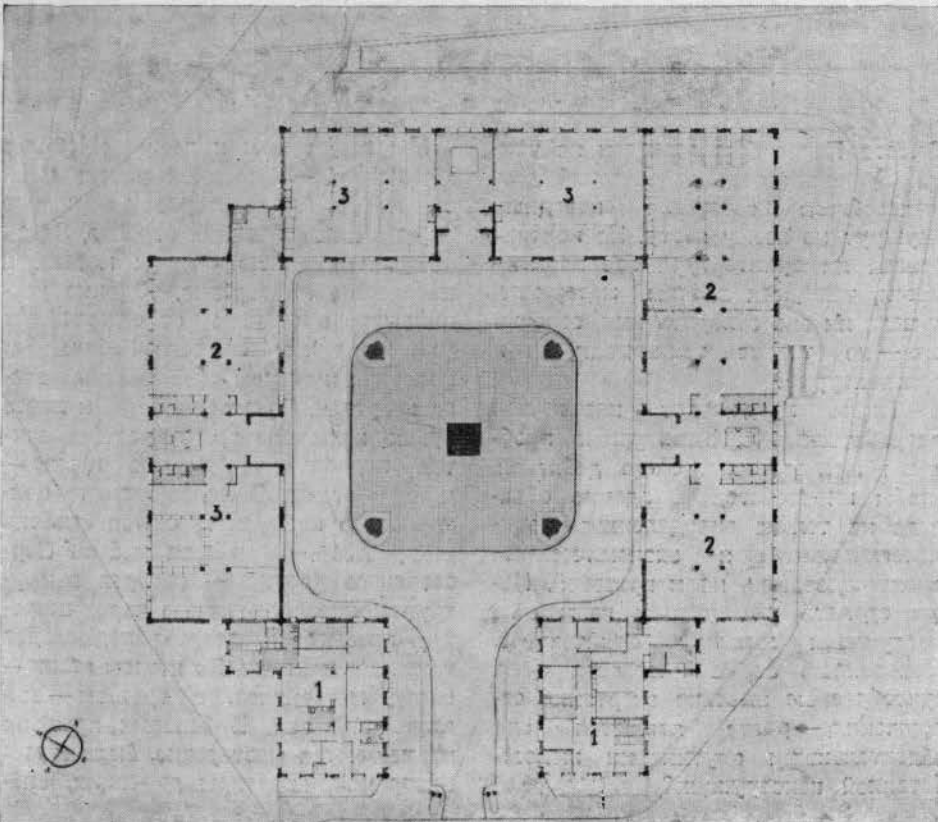
Мы под'езжаем к дому «Мобилье Насиональ» — последней работе Огюста Перре. Архитектор сам водит нас по еще незаконченной стройке. Здесь будут громадные склады мебели и мебельные мастерские. Здание расположено в стороне от оживленных улиц, в тихом квартале Гобелен и послужит центром «омоложения» этого квартала. Главный корпус и левое крыло имеют по три этажа (не считая подвального), правое крыло — четыре этажа. В первом этаже центрального корпуса хранится «мебель конгрессов» — ценнейшая мебель Версальского дворца — которая выгружается непосредственно через широкие проемы, к которым под'езжают грузовые машины. Во втором этаже — склад материалов, в третьем — выставочный зал. В боковых крыльях размещаются мастерские, бюро администрации, квартиры дирекции, биб-



Государственное хранилище мебели в Париже  
Арх. О. Перре



Разрез

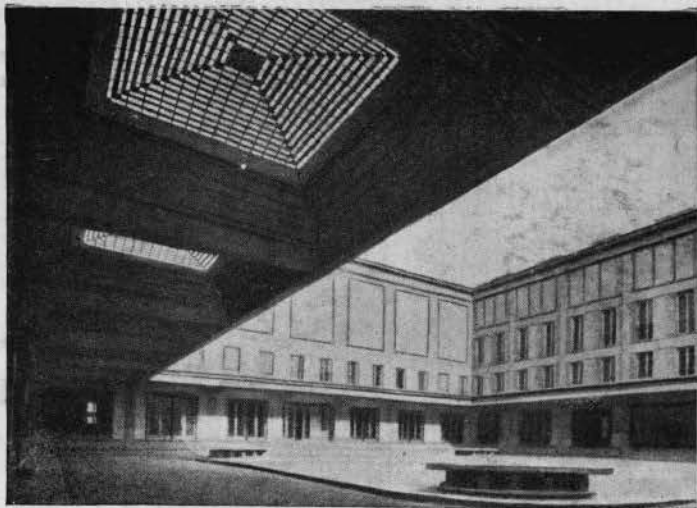


Сопре

План 1-го этажа

Plan du rez-de-chaussée





Курдонер. Люки подвального склада

Cour d'honneur. Trappes du dépôt du sous-sol

лиотека и (в левом крыле) зал совета.

В центре композиции — курдонер, имеющий форму квадрата. В пропорциях всего ансамбля и отдельных его частей явственно чувствуется золотое сечение.

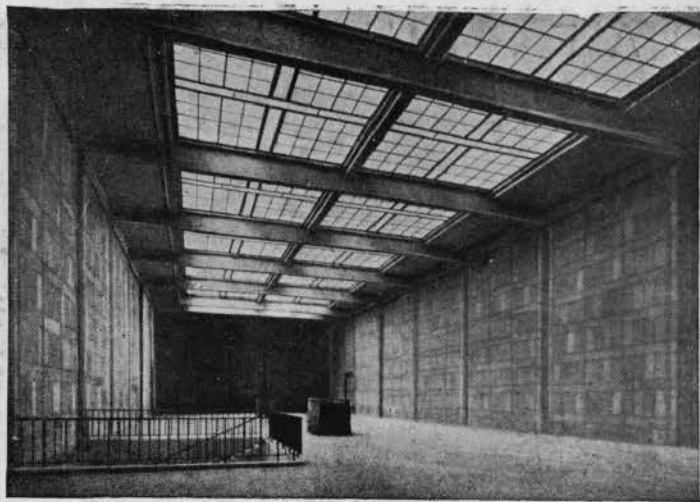
Конструкция здания целиком бетонная. Балки главного каркаса расположены с промежутками по 5,84 м между осями; эти промежутки, в свою очередь, делятся нервюрами вспомогательного каркаса на четыре части. Весь ритм здания исходит из следующего распределения: одно,

два или три окна на пролет. В верхнем этаже всех корпусов большие застекленные панно. Парадный двор окружен, на высоте первого этажа, навесом с просвечивающими кессонами.

Соответственно своему деловому назначению, здание выдержано в скромных, очень сдержанных внешних формах. Но рука и глаз мастера придали этим формам большую архитектурную убедительность. Тщательно выискан основной строительный элемент, — первичная клеточка всего организма, — железобетонная плита, ее размеры, ее пропорции. Фасады

Auguste Perret parmi les architectes soviétiques devant l'immeuble „Mobilier National“ (automne 1935)

Огюст Перре среди советских архитекторов перед зданием „Mobilier National“ (осень 1935 г.)



Галлерейя

Galerie

составлены из этих плит, четко разделенных швами, образующими спокойный и строгий линейный узор. Плавная линия архитрава, поддерживаемого двумя бетонными колоннами, соединяет спереди два корпуса и образует парадный в'езд во двор.

Отлично использована строителем способность железобетонной конструкции охватывать одним перекрытием большие пространства: громадные складские залы даны в виде цельных, нерасчлененных объемов. Контуры здания снаружи и внутри потеряли обычную для железобетона жесткость и сухость, — архитектор приложил немало вкуса и усилий для того, чтобы сделать их более мягкими, «теплыми». Точно так же и самый материал стен, его фактура, его поверхность лишены здесь той отталкивающей машинной жесткости, с которой мы привыкли сталкиваться в железобетонной постройке. Без каких-либо декоративных ухищрений, «не замазывая», не маскируя свой материал, Перре достигает привлекательности его облика путем тщательной обработки самой поверхности железобетонных плит, из которых сложено все здание.

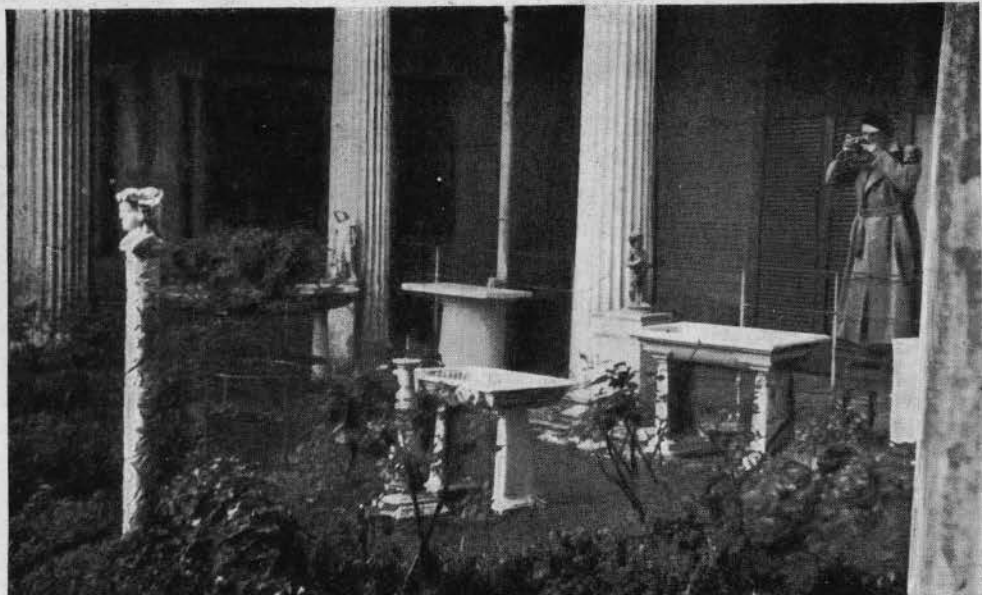
— Бетон в соединении с железом — это чудесное открытие нового времени, — говорит нам на прощание мастер, — еще далеко не сказал своих последних слов. В вашей стране, с гигантскими масштабами ее строительной активности, железобетону принадлежит великое будущее. Вот почему я, старый бетонщик, теперь все чаще и чаще обращаюсь глазами на восток...

# ЗАГРАНИЧНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ



Помпеи. „Дом золоченого амура“  
Перистиль

Pompeii. „Casa degli Amorini Dorati“  
Péristyle



Помпеи. Дом Веттиев  
Перистиль

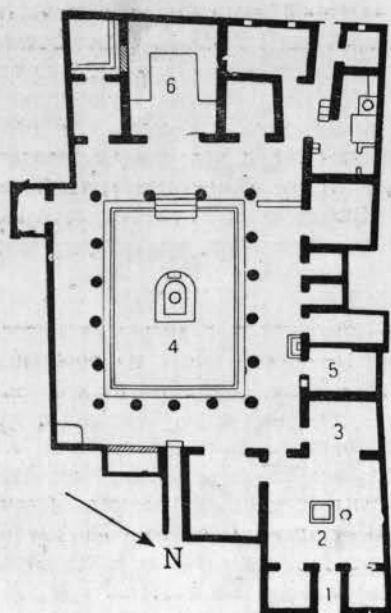
Pompeii. Casa dei Vettii  
Péristyle

## ЖИЛОЙ ДОМ ПОМПЕИ

О. А. СТАПРАН

Перед советским архитектором поставлена важнейшая задача — создание нового жилища. Работая над оформлением здания, архитектор зачастую совершенно забывает об интерьере, о входе, о решении внутреннего

двора, о самом доме, где человек проводит большую часть своего свободного времени. Вопрос приведения архитектуры к масштабу человека как в решении объема, так и отдельных деталей жилища имеет здесь особенно большое значение. Важно, чтобы жилой дом не производил в природе впечатления излишней громоздкости. Правильное применение и использование живописи и скульптуры для украшения жилища так, чтобы они органически сливались с архитектурой помещения, дополняли ее, —

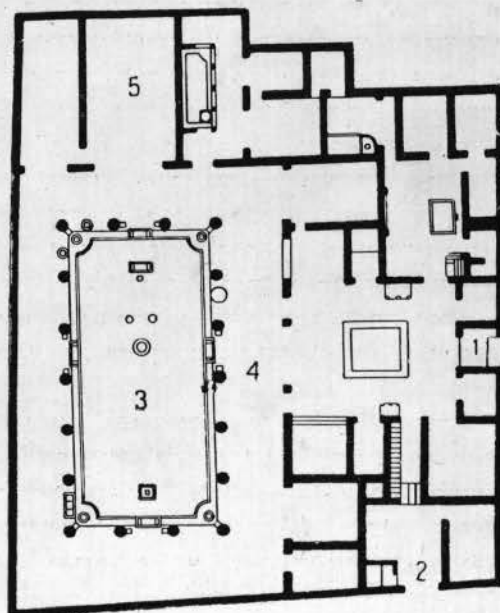


„Дом золоченого амура“  
План  
1—вход,  
2—атрий,  
3—таблинум  
4—перистиль,  
5—„комната амура“,  
6—триклиний

„Casa degli Amorini Dorati“  
Plan

Дом Веттиев. План  
1—главный вход,  
2—боковой вход,  
3—перистиль,  
4—таблинум и атрий,  
5—триклиний

Casa dei Vettii. Plan







Помпеи. Дом Веттисв  
Сад

Pompéi. Casa dei Vettii  
Jardin

также являются задачей сегодняшнего дня. Озеленение двора, разрешение его внутреннего пространства, наиболее рациональное размещение помещений, обслуживающих жилье — все это слагаемые архитектурного творчества в области жилого строительства.

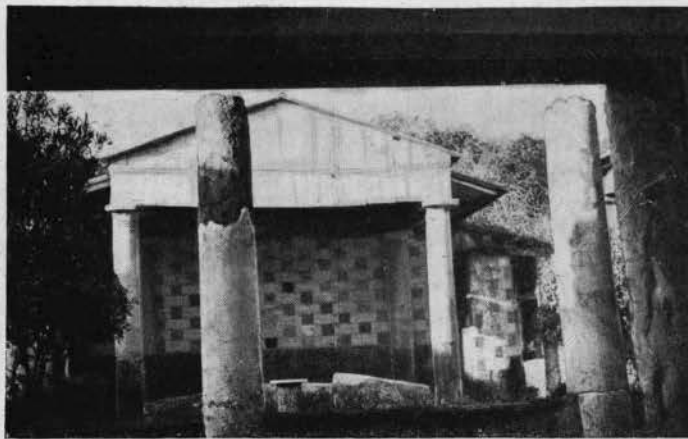
Кроме нового материала плановых решений и санитарно-технического оборудования жилья, мы должны использовать богатое архитектурное наследие прошлого, в частности высокую культуру жилья, которую мы находим в Помпеи.

При посещении этого города, наполовину разрушенного почти две тысячи лет назад, не испытываешь чувства одиночества, страха и пустоты.

Вы входите в жилище: полное впечатление, что люди продолжают здесь жить, вы чувствуете себя свободно, вы ощущаете гармоничность окружающей обстановки. Поражает щедрое использование света, воздуха. Внутри дома введены небольшие садики, и, таким образом, пространство интерьера с его пластическими скульптурными элементами находится в полной гармонии с окружающей природой. Колоннада двора — это одновременно украшение и защита от непогоды и солнца; сам двор с его зеленью, мрамором фонтанов, скульптурными масками в каждой своей детали строго обдуман и осмыслен. Глаз не разбегается, внимание не дробится, ничего не ищет, потому что перед собой все находит.

Жизнерадостностью, любовью к труду и жизни было проникнуто творчество древнего архитектора и художника.

Четкое решение парадной и жилой площади дома в виде атриума и перистилья, выделение обслуживающих помещений в одно пятно с отдельным выходом и непосредственной связью с столовой, решение объема двора таким образом, что он при небольших размерах кажется



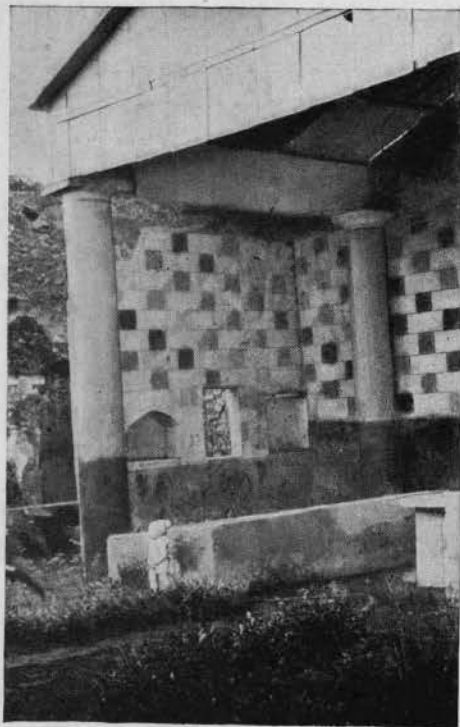
Помпеи. Дом Требия Валента  
Вид на триклиний через перистиль

Pompéi. Casa di A. Trebio Valente  
Vue sur triclinium à travers le péristyle

большим и пластически насыщенным, — характерно для жилых домов Помпеи. Свободная живописная трактовка отдельных деталей и скульптуры при общем единстве делает жилище особенно привлекательным. Почтительно ознакомление с решениями плана дома, обработкой стен, колонн, с характером трактовки кирпича, мрамора, штукатурки, мозаики с особыми формами интимной скульптуры. Какой богатый материал все это дает архитектору для работы над новым жильем! Остановимся подробнее на нескольких жилых домах Помпеи.

### ДОМ ЗОЛОЧЕНОГО АМУРА

Дом имеет неправильный план, так как атриум не находится на одной оси с перистилем. Обычные боковые крылья атриума отсутствуют. Задний павильон роскошного портика перистилья возвышается над остальными, он имеет несколько приподнятую крышу, так что открывается вид на триклиний. Между двумя большими колоннами перед триклинием висит мраморный диск с изображением кентавра. Такие же диски размещены и между другими колоннами. В правом заднем углу сада, богато украшенного мрамором, размещались хозяйственные помещения, имеющие самостоятельный выход в переулок позади дома. Рядом с таблинумом комната амуров, в мозаичном полу которой обозначаются места для двуспальной и детской кроватей. В медальонах, вделанных в стену, под старинным стеклом амуров из листового золота на голубом фоне. Характерна та свободная трактовка, которая допущена при расстановке колонн в плане: северная и южная стороны портика перистилья решены ассиметрично, как по количеству колонн, так и по их масштабу. Маски, подвешенные к прогону между столбами, создают, в сочетании с капителями колонн, богатую живописную перспективу.



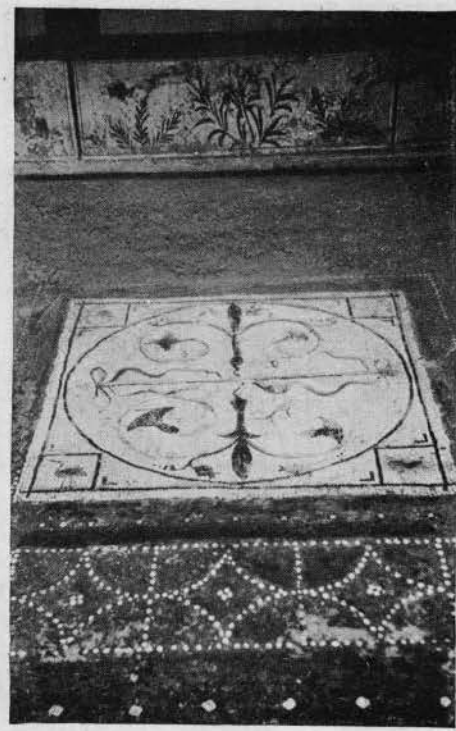
Помпеи. Дом Требия Валента  
Триклиний

Pompéi. Casa di A. Trebio Valente  
Triclinium



Помпеи. Дом Менаандра  
Деталь колонны

Pompéi. Casa di Menandro  
Détail de la colonne



Помпеи. Дом Лорейя Тибуртина  
Деталь мозаичного пола

Pompéi. Casa di Loreio Tiburtino  
Détail du plancher en mosaïque

## ДОМ ВЕТТИЕВ

Дом поражает прекрасно сохранившейся живописью работы первоклассных художников. Древняя живопись, которая находится в атриуме, в боковых его крыльях и в большой комнате, против перистилия, отличается тонким вкусом и обнаруживает руку истинного мастера и художника. Комната, ориентированная по центру триклиния, сохранила особенно любопытную роспись с изображениями амуров и психей на черной полосе над цоколем. Амуры бросают камнями в диск, плетут венки, дают оливы, готовят масло, устраивают гонки на колесницах, куют золотые вещи, собирают виноград и т. д. Верхняя часть задней стены и прилегающие к ней концы боковых стен расписаны фантастическим орнаментом. Несмотря на ее темные тона, живопись оживляет комнаты, придает им необыкновенно радостный, веселый вид.

В большом дворе разбит прекрасный сад, полностью восстановленный в настоящее время. 18 канелюрованных колонн с разноцветными капителями окружали сад, богато украшенный мраморными фигурами и бассейнами. На цоколях рядом с колоннами было установлено 12 статуэток, выпускавших фонтаны воды в четырехугольные и круглые мраморные бассейны. В середине сада находился круглый мраморный стол с плоской чашей, служившей фонтаном.

## ДОМ ТРЕБИЯ ВАЛЕНТА

Перистиль в этом доме имеет открытую колоннаду только с трех сторон, с четвертой — он примыкает непосредственно к стене. Характерно, что триклиний размещен у задней стены и перекрыт сверху крышей с фронтоном на 4 колоннах. Колонны были расписаны в верхней части в оранжевый тон с красным цоколем внизу. В триклинии находится большое каменное ложе и мраморный стол, с левой стороны триклиния находилось помещение кухни, которая имела в стене, прилегающей к триклинию, специальное окно для связи с столовой и две ниши. Расположенная с правой стороны триклиния большая комната служила хлебопекарней. Поражает совершенство решения столовой, рациональное размещение обслуживающих помещений и парадный характер открытой фронтальной части, обращенной в сторону сада. Центральное пятно перистилия архитектурно еще больше выделяется, благодаря введению живописи, которой обработаны три стены триклиния. Эта роспись имитирует кладку из чередующихся больших и малых камней, раскрашенных в четыре тона: белый, бордо, синий и желтый с черным цоколем в нижней части.

Безукоризненному чувству пропорциональности, любви и понимания природы и умелому распределению пространства мы можем поучиться у замечательных зодчих Помпеи.



Помпеи и Геркуланум — одно из наиболее ярких впечатлений нашей поездки. Нам, участникам социалистического строительства, в своей области осуществляющим великий сталинский лозунг заботы о человеке, — архитектура Помпеи раскрылась в ее необычайно близкой взаимосвязи с человеком.

Дом Лорейя Тибуртина на «улице Абонданца» в этом отношении особенно любопытен. Обладая в основном всеми элементами помпейского жилища, он представляет в композиции отдельных частей много неожиданного и характерного. Через «вестиболло» вы попадаете в атриум, размером около 10 × 15 м, в который выходят справа и слева комнаты *culiculum*. Из атриума проходы ведут в помещение «трапезной», расположенное слева (о чем говорит сохранившаяся стойка и надписи на стенах) и в магазин справа. В этих двух помещениях сохранились остатки лестниц, которые вели на второй этаж.

За атриумом в глубине дома расположен перистиль, состоящий из двух частей: четырехугольной, близкой к квадрату, и вытянутой в виде галереи. Эта галерея проходит вдоль возвышенной части сада; небольшой спуск ведет дальше в сад.

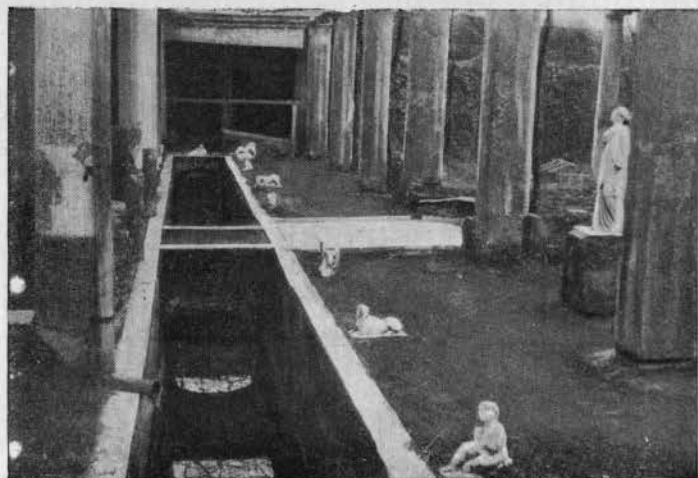
Таким образом, обычно замкнутый атриум в данном

случае обращен в сторону открытого пространства сада. Дальнейшая архитектурная разработка еще более усиливает своеобразие основного построения. Посредине галереи проходит глубокий водоем-аквариум, вода из которого, протекая под четырехугольным храмиком, изливается в длинный и глубокий водоем, расположенный по длинной оси сада. Верхний водоем идет от западной комнаты к биклинуму (ложе для двоих). Перистиль, галерея, водоемы, храмики прекрасно связаны в одно целое. Организующим моментом композиции этой части является триклиниум, на оси которого расположен водоем сада. Из триклиниума два выхода — один в перистиль, другой в галерею. Стены триклиниума покрыты живописью на тему троянской войны. Система водоемов чрезвычайно обогащает архитектурную композицию дома Тибуртина. Вдоль обеих сторон верхнего водоема поставлены маленькие мраморные скульптуры: голова Зевса, фигурки карлика, ребенка, зверей и пр. Между колонн галереи были помещены мраморные скульптуры муз в половину натуральной величины. Из этих скульптур сохранились только две. В размерах комнат, галерей, скульптур хорошо найден масштаб жилища.

Большой водоем в саду членится по длине ступенчатым фронтоном; затем проходит под сенью на четырех колоннах (здесь установлена мраморная скульптура спящего гермафродита) и заканчивается удлинненным четырехугольником с сохранившимися головками фонтанов.

Большая часть комнат и стены перистиля покрыты живописью. Качественно она очень неравноценна. Исключительно высокая по мастерству роспись находится в крайней западной комнате. Это замечательный образец помпейской живописи. Белая панель на черном цоколе обрамлена характерным «помпейским» красным цветом и

Помпеи. Дом Лорейя Тибуртина. Галерея и верхний водоем  
Pompéi. „Casa di Lorcio Tiburtino“. Galerie et bassin supérieur



Храмик и фонтан, соединяющий верхний водоем с садовым  
Petit temple et fontaine unissant le bassin supérieur avec celui du jardin





Одна из двух сохранившихся больших статуй  
 Une des deux statues, qui se sont conservées



Сень над статуей Гермафродита  
 Statue de Hermaphrodite



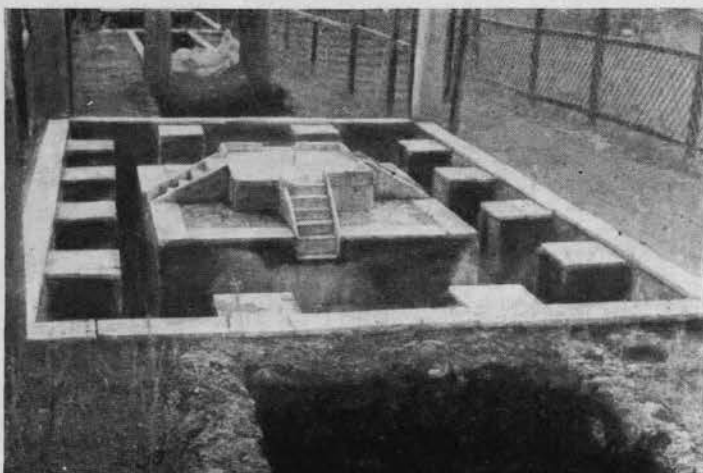
Статуя музы  
 Statue d'une muse

расчленена архитектурно-живописными построениями, выполненными в глубоких зелено-фиолетовых тонах с желтым, хорошо передающим бронзу и золото. Вторая треть стены также белая с изящным архитектурно-орнаментальным пейзажем. Верхняя (фризовая) часть переходит в цветисто сделанный карниз. На белом фоне больших панелей помещены отдельные изображения. В левом углу на крайней панели помещен портрет хозяина дома. Прекрасная живопись делает эту комнату бесконечно интересной и содержательной.

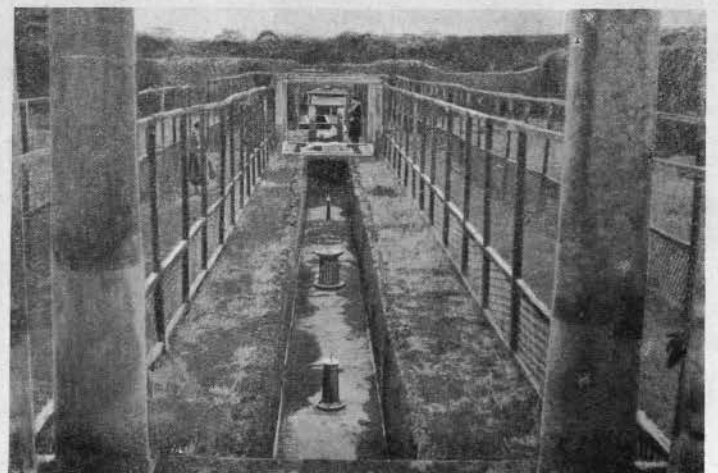
Помпейское жилище привлекает гармоническим сочетанием элементов «комфорта» и искусства.

В каждом сохранившемся доме посетитель знакомится с замечательными деталями древнего бытового уклада культуры. Жилище помпеянина включало весь мир его хозяина: его любовь, верования, привычки, идеалы. Древние украшали свой водоем скульптурами близких и любимых, стены жилища — живописью на знакомые темы и все это насыщали великолепной земной, человеческой радостью, любовью к природе и солнцу.

Ступенчатый фонтан в саду  
 Fontaine à gradins dans le jardin



Водоем сада. Вид со стороны дома  
 Bassin du jardin. Vue du côté de la maison





Доцент В. С. Рожновский, «О композиции архитектурных и планировочных перспектив». Издание Всесоюзной академии художеств. Ленинград. 1935. Стр. 36 (с 30 рис.). Тираж 3 300 экз. Ц. 1 руб. 50 к.

В рецензируемом небольшом труде автор излагает упрощенный метод перспективных изображений архитектурных и планировочных объектов без помощи ортогональных проекций, необходимых при пользовании обычными способами перспективных построений. Свой способ автор рекомендует прежде всего в тех случаях, когда исполнителем перспективы является художник, не имеющий перед собой ортогональных проекций или не умеющий ими пользоваться.

Предлагаемый автором прием построения перспективы дает возможность архитектору или художнику, исходя из своих композиционных соображений, установить общий объем и вид изображаемого предмета. По мнению В. Рожновского безразлично, с какой точки зрения здание рассматривается, лишь бы перспектива была «наиболее эффектно и художественно».

Предлагаемый автором прием несомненно представляет интерес. Однако применять этот способ может лишь художник с достаточными знаниями теории перспективы и, конечно, при условии безразличного отношения к положению точки зрения, угла зрения и расстояния зрителя от картинной плоскости. По предлагаемому способу эти существенно важные элементы перспективных построений выявляются после построения перспективы данного предмета. В этом недостатке предлагаемого метода, так как проверка правильности построения нередко докажет фантастичность избранной точки зрения. Так, приведенные автором примеры (рис. 10, 11, 13, 14 и 20) построены при недостаточном расстоянии зрителя от картинной плоскости, а потому дают искаженное зрительное впечатление.

При сложных архитектурных перспективах способ, предлагаемый автором, едва ли может быть с успехом применен. Предпочтение в подобных случаях следует отдавать «способу архитекторов», по которому перспектива строится с плана и фасада, исполненных в определенном масштабе, при соблюдении основных условий теории перспективы.

Автор рецензируемой работы приводит пример неправильного перспективного построения, исполненного обычным методом при угле зрения около  $130^\circ$ . Однако в данном случае это искажение предмета вызвано безразличным отношением к соблюдению основных условий перспективных построений. В. Рожновский правильно указывает, что предельная величина угла зрения должна быть в  $28^\circ$ , но тут же добавляет, что для «остроты» перспективы угол зрения может быть в отдельных случаях увеличен до  $60^\circ$ .

Установление угла зрения и в зависимости от него, расстояния зрителя от картинной плоскости — основной вопрос перспективных построений, основанный на физиологических свойствах нашего зрения. При восприятии здания в натуре под углом в  $60^\circ$  человек, не переводя зрения с одного места на другое, не получит чет-

кого впечатления от объекта. При рассмотрении же предмета по частям будет изменяться положение центрального луча зрения и перпендикулярной ему картинной плоскости. При таких условиях неизбежно появятся ракурсы. Вертикальные линии на картинной плоскости будут сходиться, как это наблюдается, например, на снимках американских небоскребов.

Большой практический интерес представляет рекомендуемый автором метод в отношении планировочных перспектив. Однако и здесь при произвольном угле зрения и неизбежных при нем близко взятых друг к другу точек уклонения или точек схода ( $F_1F_2$ ) перспективные изображения не дают верного зрительного впечатления. Кроме того, показанный пример восприятия площади и системы улиц (черт. 30) с произвольно взятыми в перспективе величинами основной фигуры может быть применен только хорошо знающим обычные правила перспективы и умеющим правильно их учитывать при приблизительных построениях.

Несмотря на отмеченные недостатки, работа В. С. Рожновского заслуживает внимания как одна из немногих попыток найти новые приемы перспективных построений.

И. Машков

А. Е. Страментов. «Городские улицы». Государственное транспортное издательство. М.—Л. 1935 г. Стр. 255 (с 167 илл.). Тираж 4000 экз. Ц. 4 р. 20 к.

Книга А. Е. Страментова «Городские улицы» — первый опыт составления учебного и практического руководства по детальному проектированию улиц, площадей и, частично, кварталов.

В приведенной классификации улиц автор различает пять видов городских улиц: улицы транзитного, пассажирского, грузового, смешанного и местного движения. Эта классификация улиц не отличается должной четкостью; так, в основу ее положено одновременно два различных признака — место данной улицы в общей системе планировки города (улицы транзитного движения и местного движения) и способ эксплуатации данной улицы (улицы пассажирского движения, грузового и смешанного движения).

В разделе, посвященном планировке улиц, наибольший интерес представляет таблица нормативных данных о городском и пригородном транспорте (фельсовый, безрельсовый и водный). Охватывая в этой таблице все виды городского транспорта (метро, электропоезд, трамвай, автобус, легковой автомобиль, грузовой автомобиль и все виды речного транспорта), автор приводит по каждому из них в своей таблице следующие сведения: 1) пропускная способность, 2) коммерческая скорость, 3) емкость подвижного состава, 4) состав поездов, габариты (вагоны, автомашины, катера), 5) радиус и закругления, 6) уклоны и 7) расстояния между остановками. Подобная таблица представляет большую ценность не только для работающих над внешним благоустройством города, но и для всех планировщиков, ибо без знания всех приведенных в таблице данных нельзя

правильно решить не только деления улиц на части, но также ширины улиц, их протяжения, их продольного профиля, характера пролегания в общем плане города и даже всей системы магистралей данного населенного пункта.

В книге приведены также богатые данные по вертикальной планировке кварталов, улиц и площадей. Мы уже перешли от общих проектов планировки к реализации их по отдельным частям и к практической застройке неосвоенных до того территорий, поэтому приведенный автором материал кажется сейчас особенно актуальным.

Автор дает анализ различных приемов сопряжения продольных профилей улиц, сопряжения улиц с кварталами, устройства путепроводов, тоннелей и др.

Также подробно излагается и вертикальная планировка кварталов. Автор дает классификацию основных принципов ее решения (крышеобразная, двухсторонняя и односторонняя планировка), характеристику взаимозависимости системы застройки и требований вертикальной планировки квартала и правила сопряжения кварталов с улицами и смежных кварталов между собой.

По расчету и проектированию проезжей части улиц автором приводятся: аналитическое обоснование ширины одной проезжей полосы на основе практики СССР и Запада, методология расчета объема движения на магистралах (формулы расчета Льюиса, Неймана, Эльготца, Венингера и Шаара и др.) и таблицы — пропускной способности улиц, загромождающего влияния различных видов транспорта и пропускной способности отдельных проезжих частей широкой улицы (автор считает ширину в 24 м).

Большую ценность представляют также расчеты и проектирование тротуаров. А. Страментов приводит три метода определения их ширины: а) пропорционально ширине проезжей части улиц, б) в зависимости от площади полов выходящих на них магазинов и учреждений и в) на основе специального подсчета объема пешеходного движения для отдельных улиц. Как правильно указывает автор, наиболее точным методом расчета необходимой ширины тротуаров является метод специального подсчета объема пешеходного движения для отдельных улиц.

К сожалению, расчету и расположению зеленых насаждений улицы автор уделяет значительно меньше внимания. Не получил в книге достаточно полного освещения и вопрос использования зеленых насаждений в качестве одного из средств регулирования уличного движения. Ничего не говорится об ассортименте насаждений.

Целый ряд ценных практических указаний содержит остальные разделы книги, касающиеся проектирования профилей улиц, перекрестков и площадей, покрытия городских улиц, отвода поверхностных и грунтовых вод, расположения под улицами подземных сооружений, организации движения на перекрестках и площадях, планировочного регулирования уличного движения, борьбы с уличным шумом и др. Все эти практические указания проверены автором на основе многолетнего опыта реконструкции городских улиц Москвы, поэтому рецензируемая работа представляет весьма полезное практическое руководство.

Д. Аранович

С. П. Зверинцев и С. А. Нестеров. «Физкультурные сооружения». Предисловие проф. Н. Я. Колли. ОНТИ НКТП СССР. Главная редакция строительной литературы. М. 1935 г. Стр. 359 (с 258 илл. и черт.). Тираж 5000 экз. Ц. 9 р. 50 к.

Книга С. П. Зверинцева и С. А. Нестерова представляет собою практическое руководство по проектированию всех видов физкультурных сооружений. В соответствии с этим авторы освещают вопросы построения сети физкультурных комплексов в населенном месте, приквартирных, районных и центральных физкультурных баз, а также проектирования отдельных физкультурных сооружений (стадионы, сооружения для вело-, мото- и автоспорта, ипподромы, водные станции, спортивные бассейны, сооружения для зимнего спорта и т. п.).

Рецензируемая книга написана на основе вышедших ранее книг инж. С. П. Зверинцева «Спортивная архитектура» (1930 г.) и «Физкультурные сооружения» (1932 г.) и представляет собой собрание большого числа всевозможных проектов физкультурных сооружений СССР и Запада. Основное внимание автор уделяет нормативным вопросам и техническим условиям проектирования. Меньше освещены вопросы архитектуры.

Книга приобрела бы особую ценность, если бы в ней был приведен анализ проектов существующих сооружений на основе фактических показателей и опыта их эксплуатации. Между тем, авторы подвергают приводимый ими материал чисто умозрительному анализу. Этот недостаток рецензируемой работы в значительной мере объясняется тем, что подавляющее число опубликованных в книге работ — несуществующие проекты. В книге почти не приведены фото с выстроенных за последние годы многочисленных стадионов СССР. В частности, совершенно отсутствуют материалы по центральному стадиону «Динамо» в Москве, по стадионам в Харькове и в других крупных центрах. Между тем, анализ московского стадиона «Динамо», как крупнейшего стадиона в СССР, давно находящегося в эксплуатации, может дать ценные материалы для определения степени пригодности или непригодности того или иного решения основного физкультурного ядра, смежных физкультурных сооружений, трибун, благоустройства стадиона, системы эвакуации и т. п.

Вторым существенным недостатком рецензируемой работы, по нашему мнению, является отсутствие своеобразных «образцовых» типовых проектов стадионов различных масштабов. Недостаточно выяснен наиболее рациональный принцип планировки большого стадиона, который, как известно, может решаться в тесном обрамлении различными физкультурными площадками или по методу разбросанного расположения физкультурных ячеек массового обслуживания. Существенным техническим дефектом богатого иллюстративного материала книги является отсутствие масштаба под приводимыми проектами, а также экспликаций.

Таковы основные недостатки работы. В то же время, как указывалось выше, в

книге собран большой иллюстративный и нормативный материал, который может быть бесспорно полезен при проектировании физкультурных сооружений.

Л. Чериковер

Н. П. Извеков. «Архитектура сцены». I Государственное издательство художественной литературы. М. 1935. Стр. 190 (с 37 рис. и 66 прил.). Тираж 5 000. Ц. 6 р.

Работа Н. П. Извекова «Архитектура сцены» не вполне соответствует своему названию. Первая часть посвящена историческому обзору сценического оборудования и театральной техники в связи с общим развитием техники. Подробно описывается автор на описании вращающейся сцены и ее разновидностей. По-суду автор рассматривает основные моменты сценического устройства в связи с различными художественными направлениями в театре. Одной из наиболее интересных глав книги является глава, посвященная анализу сценической «коробки». Однако принятое в главе «театральное здание» деление здания на основные части примитивно и не учитывает современных требований. В частности, очень мало внимания уделено автором помещениям, предназначенным для обслуживания актера.

Автор уделяет недостаточное внимание и отдельным архитектурным элементам сцены. Многие из приводимых автором нормативных указаний не соответствуют современным требованиям и могут ввести в заблуждение проектировщиков. Так, высота сцены, по мнению Н. П. Извекова, должна равняться двойной высоте портала; глубина всех трюмов — высоте портала (стр. 38). Между тем, эти указания не соответствуют требованиям, выдвигаемым практикой.

Слабо освещена наша проектная и строительная практика по оборудованию сценического пространства театра. Еще меньше места уделено отдельным элементам оборудования сцены. По некоторым из них соответствующий материал автором почти не использован. Невероятны в ряде случаев приводимые габариты сценического оборудования. Так, автор указывает, что «кулисная машина представляет собою продольговатые рамы размером в среднем  $6 \times 1,5$  м с укреплением внутри их к одной из боковых лесенок шириной  $6 \times 0,75$  м и высотой равной кулисе, т. е. около 6 м» (стр. 48).

Это совершенно неправильно. Кулисы должны быть не ниже портала, а на 1 м выше, в уровне первой галлерей. Поэтому предлагаемый автором типовой размер кулисной машины рекомендовать нельзя. Эта машина должна соответствовать размерам портала сцены данного театра. Не соответствуют действительности также указанные автором стандартные размеры штанкет— $3 \times 6$  см (стр. 50). Размеры штанкет часто достигают  $5 \times 12,5$  см и зависят от нагрузок (длина полотна, ширина сцены).

Неправильны указания автора, касающиеся технического устройства противопожарного занавеса. Так, автор указывает, что были опыты применения защитного

занавеса из асбеста и других материалов. Опыта устройства противопожарного занавеса из асбеста не могло быть. Был опыт устройства занавеса из железобетона и деревянного занавеса, оббитого железом по асбесту. Это не одно и то же, ибо конструкция противопожарного занавеса должна быть еще рассчитана на давление газов во время пожара в размере 60—80 км на  $1 \text{ см}^2$  в зависимости от площади портала. Асбест не может выдерживать такой нагрузки. В книге игнорируются также вопросы орошения сцены (спринклерная и дренчерная системы).

Раздел книги, посвященный современному театру, написан в значительной мере компилятивно. Сравнительно самостоятельно разработаны описания сцены мюнхенского театра, работы арх. Урбана, Зигфелда, театра Рейнгаарда и театра Гроппинуса — Пискагора. Остальная часть этого раздела представляет собою по существу перевод книги Ф. Краниха «Современная сценическая техника». Автор без должной критики излагает схему «идеальной сцены» Ф. Краниха. Трансформирующийся зал Ф. Краниха отличается плохой видимостью боковых мест. При большой кубатуре сцены, последние используются не рационально. В частности, малы боковые фурки: они недостаточно обслуживают зеркало сцены, сложное и дорогое ее оборудование.

Из современных театров СССР автор наиболее подробно описывает сценическое устройство театров в Ростове на Дону, в Новосибирске и проект театра Мейерхольда, которые, по мнению автора, представляют собою образцы наиболее механизированного оборудования сцены. С этим очень трудно согласиться. Ростовский театр, по мнению автора, представляет собою «пример богатой механизации сцены-коробки, позволяющей перенести действие ближе к зрителью, освободиться от обрамления портальной рамки» и т. п. Все это не соответствует действительности. Механизация сценического оборудования нового театра в Ростове бедна и не обеспечивает требований современного театра. Кольцо и поворотный круг связаны со сложной гидравлической установкой в трюме для подъемных механизмов основных площадок центрального круга и др. Это приводит к чрезмерной глубине трюма, которая после отказа от гидравлического оборудования не будет использована.

Некритически освещено автором и сценическое оборудование новосибирского театра. Он ограничился пояснительными записками и не дал себе труда узнать, каковы были дальнейшие судьбы проекта в процессе его реализации. Между тем, основные недостатки этого проекта, выявившиеся в процессе его реализации, были достаточно полно освещены в материалах НТС Наркомпроса.

Работу Н. П. Извекова правильнее рассматривать не как руководство по архитектуре сцены, а как краткий исторический обзор развития сцены и механизации театральных представлений. Она может принести несомненно некоторую пользу руководителю драмкружка, художнику и режиссеру. Архитектор же в труде Н. П. Извекова не найдет ценного материала.

И. Мальцин



# ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

Физический институт в Римском университетском городке. Арх. Джузеппе Пагайо. „Casabella“, 1936 г., т. IX, № 99, март.

Весь номер посвящен описанию нового здания физического института. Здание имеет общую кубатуру в 72 500 м<sup>3</sup> и покрывает площадь в 3 400 м<sup>2</sup>. Оно состоит из трех почти самостоятельных частей: отделения высшей физики, отделения экспериментальной физики и механических мастерских. Вход в две главные аудитории, вмещающие от 200 до 350 человек, устроен непосредственно со двора.

Число всех помещений достигает 237, в это число входит 20 лабораторий. Во избежание передачи сотрясений здание выведено из кирпича; междуэтажные перекрытия железобетонные со скрепляющимися нервюрами, рассчитанными на избыточную нагрузку в 500 кг/м<sup>2</sup>. Крыло, где размещены мастерские, изолировано. Оно соединено с остальными частями здания таким способом, чтобы сотрясение не

передавалось несущим стенам. Для предохранения от внешних сотрясений все здание окружено широкой полосой изолирующего антивибрационного материала.

Железобетонные лестницы и площадки выложены белым каррарским мрамором. Коридоры корпуса мастерских и самые мастерские имеют серый бетонный пол. Полы лабораторий, аудиторий и учебных зал покрыты зелено-серым линолеумом. Окна двусторчатые с горизонтальным делением, что дало возможность применить для их нижней части стекло «термолюкс», защищающее аудитории от резких солнечных лучей.

Новый универсальный магазин Анспах в Брюсселе. Арх. Ш. Сиклис. «Architecture», 1936 г., т. VII, № 2, стр. 48—51, илл.

Осуществляя расширение большого универсального магазина в Брюсселе, архитектор придал зданию вид гигантской витрины, поставленной на мраморном цоколе. В этом цоколе, образующем нижний этаж здания, устроены меньшие витрины-выставки и входные двери. Выше цоколя укреплён прозрачный навес. Фасад сконструирован из стали, меди и стекла; железные части сведены к минимуму. Междуэтажные перекрытия не доведены до стены фасада и представляют собой как бы гигантские полки этажерки, стеклянная дверь, которой заменена стеной-витриной.

Группа жилых многоквартирных домов Ллойд-Франс на Авеню Монтена в Париже. Арх. Р. и А. Бодеше. «La Construction moderne», 1936 г., т. LI, № 27, стр. 542—555, илл.

Описываемый жилой комплекс представляет собой, по словам автора статьи арх. Ш. Клеман-Гранкура, весьма удачную попытку создания импозантного доходного дома с квартирами по три-четыре комнаты в одном из «элегантных» кварталов Парижа.

Задача архитекторов усложнялась в данном случае узкой, удлиненной и неправильной формой участка. Р. и А. Бодеше справились с этой трудностью, умело расположив пять восьмизэтажных корпусов, соединенных между собой рядом дворов, украшенных фонтанами, бассейнами и цветниками, составляющими характерную черту этого ансамбля. Другой характерной чертой являются художественно выполненные решетки балконов и подоконников.

Архитектурному оформлению с особым трудом поддавался узкий фасад, выходящий на улицу Клеман-Марс. Архитекторы вывели на эту сторону широкие оконные проемы с выступающими балстрадами и широкие решетчатые ворота, которые открывают доступ в лестничную клетку и гаражу, благодаря чему жильцы садятся в свой автомобиль в защищенном от непогоды месте.

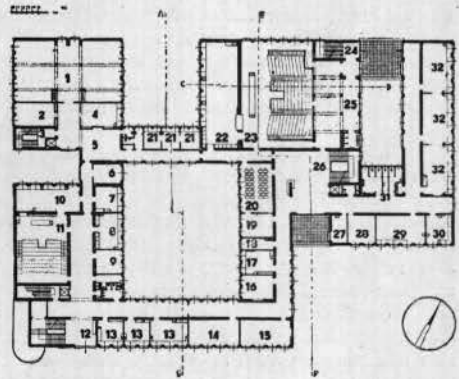
Конкурс на проект парижского аэровокзала в Ле Бурже. „Architecture d'Aujourd'hui“, 1936 г., т. VII, № 2, стр. 4—18, илл.

Участникам конкурса на составление проекта парижского аэровокзала, постройка

которого приурочена к выставке 1937 г., было предложено исходить из следующих основных положений: Париж является не только конечной и головной станцией, но и крупным транзитным пунктом; аэровокзал предназначен не только для пассажирского, но и для товарного транспорта; не только для внутреннего, но и для международного пассажирооборота, и его следует рассматривать как пограничную станцию.

Ввиду этого, аэровокзал должен представлять собой архитектурный ансамбль, в котором сосредоточено управление аэропортом (дирекция, метеорологическая и радиоэлектрическая службы, почта), обслуживание пассажирского и товарного транспорта, таможня, охрана, а также ресторан и гостиница.

Первой премии был удостоен проект М. Лабро. Архитектор избрал композицию ряда стандартных пролетов, расположенных по обе стороны «центрального объема», в котором размещаются галерея и холл прибытия, галерея и холл отправления, комендатура, справочный отдел.



План



Здание Физического института в Римском университетском городке

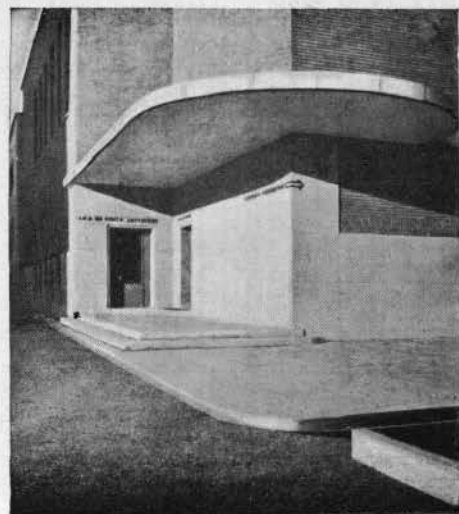
Арх. Д. Пагайо

„Casabella“, № 99, 1936 г.

Вход для студентов



Вход в факультет высшей физики



Пассажирский вокзал и товарная станция расположены с противоположных сторон.

Здание аэровокзала имеет в длину 220 м, высота центральной части не превышает 13 м, а высота крыльев 12 м, так как высокий аэровокзал является лишним препятствием при отлете и посадке.

Архитектору можно поставить на вид нецелесообразность отвода под пассажирский транспорт и транспорт товарный совершенно равных частей здания, в то время как эти два вида автотранспорта развиваются весьма различными темпами. Другим недостатком проекта является дальность расстояния от выхода из вокзала до места посадки.

«Город Леонардо-да-Винчи». А. Пика. „Casabella“, 1935 г., № 93, стр. 10—12.

Статья посвящена градостроительным работам Леонардо-да-Винчи.

Автор отмечает, что эта сторона творчества Леонардо почти не освещалась в литературе: всем известен Леонардо — художник, инженер, философ, естествоиспытатель, но его смелые замыслы в области градостроительства игнорируются даже такими добросовестными исследователями, как Чезаре Кводи, который в своем недавно опубликованном труде «La Citta Moderna» дает подробный очерк истории градостроительства, ни слова не упоминая о Леонардо.

Между тем, Леонардо был весьма смелым мыслителем также в области градостроительства, не чуждым в своих градостроительных проектах и новаторства. Так, в связи с чумой, опустошившей Милан в 80-х годах XV столетия, он настойчиво предлагает герцогу немедленно заняться обеспечением всем жителям городов Ломбардии здоровых жилищ, так как «скудное население легко подвержено болезням как физическим, так и моральным, угрожающим процветанию и спокойствию государства. Художник пытается соблазнить герцога «громкой славой в грядущих веках», если он расселит своих подданных в светлых, здоровых, чистых городах.

Среди чертежей, оставшихся после Леонардо, имеется план гармонично распланированного по секторам большого круга города, из кратких пояснений к которому явствует, что Леонардо несколько веков тому назад предвосхитил идею улиц в двух уровнях, выдвигаемую в наше время.

Улицы верхнего уровня предназначались им для пешеходов и всадников, а нижнего уровня — для грузового движения. Там же Леонардо устанавливает, что ширина улиц должна быть не меньше высоты домов.

В бумагах Леонардо имеются также чертежи восьмиугольного города с тщательно обдуманной сквозной вентиляцией улиц, очень напоминающего регулятивный план, разработанный для г. Барселона Чердой в 1850 г., а также план линейного города, расположенного по обе стороны водной артерии и разделенного в духе новейших городов на зоны специального назначения.

Обособую и весьма интересную часть трудов Леонардо в области градостроительства представляют его проекты перепланировки центра Милана с дворцом герцогов Сфорца.

## УНИВЕРСИТЕТЫ И НАУЧНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ

Аньолломеико Пика. Университетские здания. „Casabella“, 1936, т. 9, № 99, стр. 28—31.

Зал дома химии в Париже. „Architecture d'Aujourd'hui“, 1936, т. 7, № 2, стр. 41—42, илл.

## ШКОЛЫ И ДЕТСКИЕ УЧРЕЖДЕНИЯ

Две начальных школы в Гельсинки. Арх. Гуннар Таухер. „Arkitekten“, 1936, № 2, стр. 17, илл.

Школа в Уэстон-на-Маре. Арх. Тумер. „Builder“, 1936, т. 40, № 4864, стр. 824 А, илл.

Школа для мальчиков на ул. Роллен. Арх. Б. Анри и Верньелле. „Architecture“, 1936, т. 49, № 4, стр. 133—135, илл.

Женская школа. Арх. Кенъяр де Майи. „Architecture“, 1936, т. 49, № 4, стр. 121—132, илл.

Школа Массильона. Арх. Бузи и Жиро. „Architecture“, 1936, т. 49, № 4, стр. 137—144, илл.

Конкурс на проект начальных школ в Болцано. „Architettura“, 1936, т. 15, № 3, стр. 131—138, илл.

## БОЛЬНИЦЫ

Проектирование заразных больниц. „Architect and Building News“, 1933, т. 146, № 3516, стр. 147—148, илл.

Хирургическая клиника Тюбингенского университета. Арх. Ганс Даубер. „Architect and Building News“, 1936, т. 146, № 3312, стр. 48—51, илл.

## ТЕАТРЫ, КИНО, КОНЦЕРТНЫЕ ЗАЛЫ

Планы нескольких английских кинематографов. „Architecture d'Aujourd'hui“, 1936, т. 7, № 2, стр. 46—47, илл.

Кинематограф Рекс в Антверпене. Арх. Л. Стинен. „Architecture d'Aujourd'hui“, 1936, т. 7, стр. 45, илл.

Новые здания кинематографов. Описание ряда кинозал, запроектированных арх: Сиклис, Эмбер, Монто и Горска, Ферран, Вюльфлер и Веррей. „Architecture d'Aujourd'hui“, 1936, т. 7, № 2, стр. 24—40, илл.

Перестройка Национального театра в Мюнхене. „Baumeister“, 1936, т. 34, № 5, стр. 160—171, илл.

Конкурс на проект городского театра и консерватории в Константинополе. „Baumeister“, 1936, т. 34, № 4, стр. 172—173, илл.

Кинематограф Перейр Палас в Париже. Арх. Ш. Вульффе и Веррей. „La Construction Moderne“, 1936, т. 51, № 28, стр. 561—577.

Концертный холл в Гетеборге. Арх. Нильс Эйнар Эрикссон. „Bow Runding Weekly Architettura“, 1936, № 16, стр. 185.

## МУЗЕИ И ВЫСТАВКИ

VI национальный архитектурный конкурс. Постоянная выставка изящных искусств (премированные проекты). „Arquitectura“, 1936, т. 18, № 2, стр. 27—56, илл.

## ФИЗКУЛЬТУРНЫЕ СООРУЖЕНИЯ

Олимпийский стадион в Париже. Проект Греббе, Пенгюссона и Ротиваля. „Architecture d'Aujourd'hui“, 1936, т. 7, № 2, стр. 19—21, илл.

Теннисный клуб Блэз Копенгагена. Арх. Арне Якобсен. „Architect and Building News“, 1936, т. 146, № 3516, стр. 162—164, илл.

Спортивное здание в Минеаполисе. „Architectural Record“, 1936, т. 79, № 3, стр. 228, илл.

## АРХИТЕКТУРА ПРОМЫШЛЕННЫХ ЗДАНИЙ

Новая прядильная фабрика Шахэнмейер. Арх. Гуго Шлоссер. „Deutsche Bauzeitung“, 1936, т. 70, № 18, стр. 361—363, илл.

Зернохранилище вместимостью в 10 000 т в Дюксбурге. Арх. Г. Рейк. „Deutsche Bauzeitung“, 1936, т. 70, № 20, стр. 401—403, илл.

Новое здание Национального мебельного фонда в квартале Гобеленов (Париж). Арх. О. Перре. „La Technique des Travaux“, 1936, т. 12, № 4, стр. 170—174, илл. То же. „Architect and Building News“, 1936, т. 146, № 3313, стр. 77—78.

Редакция и типография газеты „Вечерняя почта“ в Осло. „Bugge Kunst“, 1933, т. 18, № 2, стр. 21.

## ТРАНСПОРТНЫЕ СООРУЖЕНИЯ

Вокзал и мост в Блан-Меналь-Дранси. „La Technique des Travaux“, 1936, т. 12, № 4, стр. 183—188, илл.

Конкурс на проект аэропорта в Ле Бурже. Проекты арх. Леббро, Греббе, Тури, Демаре, Молле, Стевенса и Пенгюссона, Мулинье и Нино, Болдуэна и Лодса и др. „Architecture d'Aujourd'hui“, 1936, т. 7, № 2, стр. 4—18, илл.

## ТОРГОВЫЕ ПОМЕЩЕНИЯ

Архитектура торговых помещений. Специальный номер, посвященный зданиям крупных магазинов в Роттердаме (арх. Дюлок). „Bâtir“, 1933, т. 5, № 41, илл.

Книжный магазин Даублей в Чикаго. „Architectural Record“, 1936, т. 79, № 3, стр. 211, илл.

Магазин Симпсон в Пикадилли (Лондон). Арх. Д. Эмбертон. „Architect and Building News“, 1936, т. 146, № 3316, стр. 153—156, илл.



# И В А Н А Л Е К С А Н Д Р О В И Ч Ф О М И Н

Настоящий номер уже заканчивался набором, когда произошло печальное событие в жизни нашей архитектуры — умер И. А. Фомин.

Редакция „Архитектуры СССР“ глубоко скорбит о смерти этого выдающегося эдического, активного деятеля нашей архитектурной общественности, воспитателя целого поколения советских архитекторов.

Помещая ниже краткий некролог, редакция намерена в следующем номере подробно осветить творческий путь ушедшего мастера.

В ночь с 11 на 12 июня скончался академик архитектуры Иван Александрович Фомин. 13-го мы стояли в почетном карауле у гроба в раздумии о большой жизни большого мастера, оборвавшейся так рано.

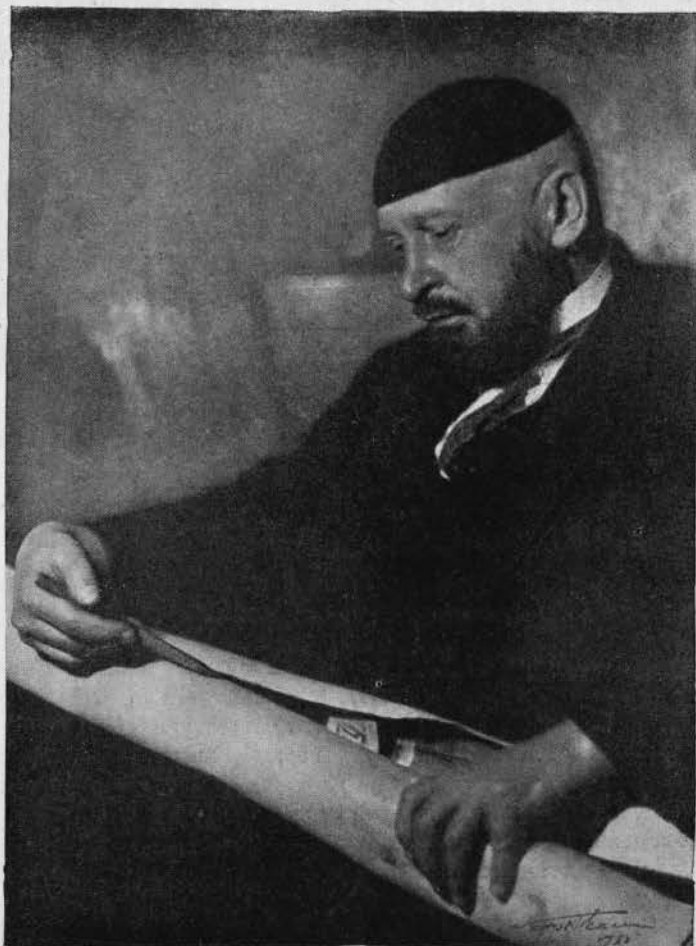
В соседних залах Дома архитектора развешены многочисленные произведения Ивана Александровича — фото с построенных зданий, величественные замыслы монументальных зданий, мысли, мечты, впечатления, переданные в поэтических рисунках и офортах. Персональная выставка объединила далеко не все большое и важное, что сделал за свою жизнь Иван Александрович. Но она вселяет чувство гордости за творческую мощь человека.

Его произведения — от знаменитого дипломного проекта до последних вариантов Дома НКТП — объединяет лирическое чувство, воплощенное в сдержанной, иногда — лапидарной форме. Первые крупные произведения И. А. Фомина относятся к 1910-ым годам — к расцвету „петербургского классицизма“.

В отличие от влияний высокого ренессанса, главенствовавших в этот период в петербургской архитектуре, работы Фомина отражали влияние „высокого ампира“ французской революции.

Работы этого периода — дипломный проект, дом Абамелек-Лазарева, жилые дома, дом Половцева соединяют в себе силу ясного, простого замысла с элегантностью тонкого поэтического рисунка деталей.

В построенных домах И. А. Фомин создает замечательные контрасты между лаконической формой объемов, фасадов здания и тончайших рисунков деталей интерьера, богатого замыслом, цветом, фактурой. Иван Александрович обладал глубоким знанием материалов и распоряжался



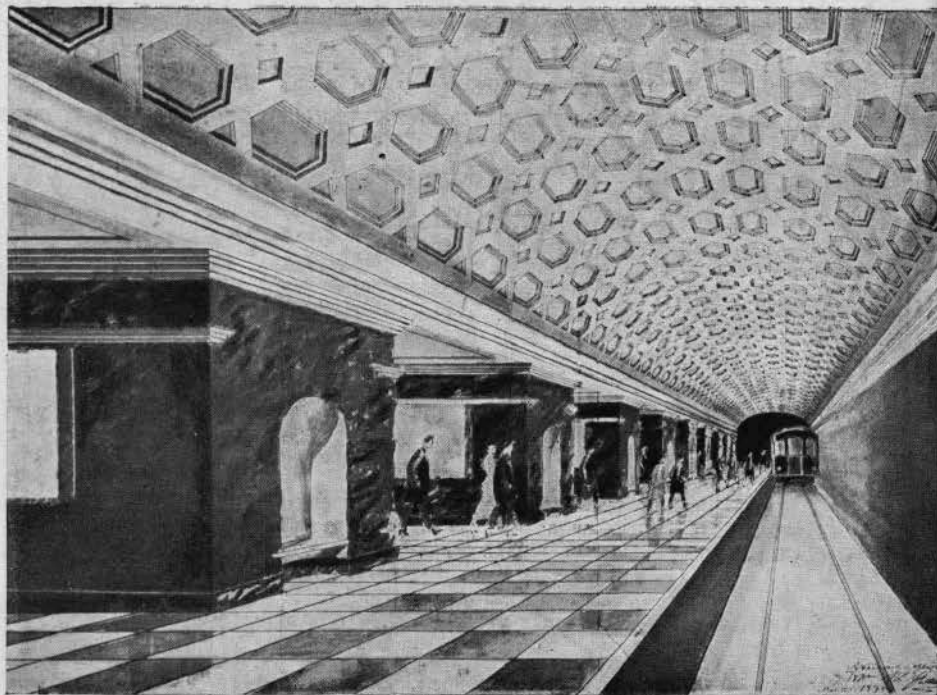
ими с уверенностью большого мастера и опытнейшего строителя.

Отделку интерьеров он доводит до мельчайших деталей убранства, вырисовывая ювелирные люстры и даже диванные подушки.

Но одновременно Иван Александрович — автор одного из самых величественных ансамблей для довоенного Петербурга. Его проект застройки острова Голодая грандиозен по масштабу охваченного пространства, подчиненного единому архитектурному замыслу. Мечты об осуществлении этого проекта переданы в замечательных по силе офортах, наполненных горячим дыханием стройки. В искусстве офорта Иван Александрович не знает себе равных среди современных архитекторов; с замечательной экспрессией в его офортах переданы видения далекого Египта, романтическая архитектура Италии, строящийся Петербург и собственные мечты. В офортах Иван Александрович избегает соблазна преемственности и вырабатывает свой индивидуальный стиль, сочетающий широкое обобщение формы с тонким лирическим рисунком фраг-

Проект станции метро „Красные ворота“  
Перрон

Акад. арх. И. А. Фомина



Projet de la station du métro „Porte Rouge“  
Perron

I. A. Fomine, membre de l'Académie

ментов, с скульптурной передачей рельефа. Мы, тогда еще юные студенты, влюблялись в каждый новый офорт заучивали каждый штрих. Искусство И. А. Фомина оказывало сильнейшее влияние еще в те годы, когда он стоял в стороне от Академии. После революции Иван Александрович стал признанным вождем архитектурного Ленинграда. Несколько поколений, воспитанных им в стенах Академии, распространили влияние его искусства и сделали его доминирующим. Школа Фомина — в работах молодежи и зрелых мастеров Ленинграда. Основа этой школы — эмоциональная насыщенность, взволнованность формы.

Каждый картон Ивана Александровича сдержанно, но красноречиво выражает чувства, настроения автора и вызывает ответную эмоцию зрителя.

Первые романтические отклики на темы революции — памятники, крематорий — являются пытливыми поисками нового языка форм в ответ на новое содержание. Превосходная графика этих картонов каждой линией здания, каждой веткой дерева передает единое чувство замысла. Иван Александрович вместе со всей советской архитектурой пережил полосу функционализма. Но и в этот период работа его полна поисками формы и никогда не теряет из виду художественных задач.

В этот период складывается убеждение Ивана Александровича в необходимости выработать новый ордер, отличный от исторических ордеров. Он повторяет и совершенствует в ряде проектов и построек лаконичный ордер из спаренных стройных колонн, несущих легкий ступенчатый карниз (Дом Динамо, Дом Моссовета, НКПС, Институт транспорта).

В период сплошного увлечения горизонтальными членениями вытянутых корпусов, Иван Александрович сохранял своим упрощенным ордером ритм вертикальных членений, уверенно отстаивая эту позицию против нападок и обвинений в модернизации архаических форм. Это

убеждение в необходимости ритмического построения композиции из упрощенных элементов, лишенных архаических атрибутов и украшений, Иван Александрович сохранил и в последний период своей деятельности. Этот тезис лежит в основе всего творчества Ивана Александровича, начиная с периода, когда он работал в своеобразном, сдержанном ампире, и до последних дней. Во внешнем образе его занимала не тонкая чеканка гусков и сандриков, не мистическая сила „вечных законов“ пропорций, исчисленных с точностью до четвертого знака, — его увлекал замысел, его образное выражение, переданное крупными чертами сдержанной, почти суровой формы. Но в этой сдержанности всегда заключено теплое лирическое чувство. Особенно ярко это сопоставление в лучшей работе последних лет — в проекте театра для Ашхабада. Это поистине шедевр, в котором сконцентрировались все обаяние таланта Ивана Александровича, независимость и цельность его мирозерцания.

В последние годы Иван Александрович работал в расцвете творческих сил, мудро распоряжаясь большим жизненным опытом. Он продолжал, как и в годы молодости, работать без усталости с утра до поздней ночи, превосходя работоспособностью всех своих молодых сотрудников по мастерской. В эти годы он построил превосходную подземную станцию метро „Красные ворота“ и создал ряд вариантов величественного здания Наркомата тяжелой промышленности на Красной площади.

Болезнь и смерть безжалостно оборвали прекрасный творческий путь большого мастера и мудрого учителя. Грустно сознавать, как много унес с собой Иван Александрович невысказанных образов и мыслей. Достойным памятником останутся произведения Ивана Александровича, а также работы его многочисленных учеников, которых он зажег огнем своего творческого гения.

Я. Корнфельд



# СОДЕРЖАНИЕ

Стр.  
Pages

Архитектура жилого дома. Г. А. Симонов	1
Из высказываний Маркса и Энгельса об архитектуре и городе. П. Аристова	4
Проекты павильона Союза ССР на Международной выставке 1937 г. в Париже	10
<b>ПРАКТИКА</b>	
Жилой дом ВИЭМ в Ленинграде. В. М. Гальперин	19
Дворец кино в Ленинграде. Б. Р. Рубаненко	23
Выставка „Архитектура Ленинграда за 18 лет“. Л. А. Ильин	27
Главный павильон на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1937 г. в Москве. В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх	36
<b>КОЛХОЗНАЯ АРХИТЕКТУРА</b>	
Архитектура колхозного жилища. О. Вутке	38
<b>АРХИТЕКТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ</b>	
Воспитание архитектора. Г. Б. Бархин	44
О советском учебнике истории архи- тектуры. М. Ильина	45
Рисунок в системе художественного образования архитектора. Статьи: М. Гинзбурга, Д. Кар- довского, Е. Лансере, В. Шу- хаева	47
<b>АРХИТЕКТУРА — ЖИВОПИСЬ — СКУЛЬПТУРА</b>	
Фрески Бела Уица. С. Ромов	50
Энкаустическая техника в монументальном искусстве. А. Рыбников, Е. В. Кудрявцев, В. В. Хвостенко	54
<b>СТРОИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА</b>	
Пластические массы в архитектуре. И. П. Лосев, А. А. Андрианов, С. И. Килессо	59
Кирпич в архитектуре	62
<b>ЗА РУБЕЖОМ</b>	
Новое здание Огюста Перре. Д. А.	65
Заграничные впечатления: Жилой дом Помпей. О. А. Стапран	68
Дом Лорейя Тибуртина. В. Симбирцев	71
<b>АРХИТЕКТУРА И КНИГА</b>	
<b>ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ</b>	
Акад. И. А. Фомин	77

# SOMMAIRE

L'architecture de la maison d'habitation par G. Simonov	
Marx et Engels sur l'architecture et la ville, par P. Aristova	
Les projets du pavillon de l'URSS à l'Exposition Internationale de 1937 à Paris	
<b>NOS RÉALISATIONS</b>	
Maison d'habitation de l'Institut de la médecine expérimentale, par V. Galpérine	
Palais du cinéma à Léningrad, par B. Roubanenko	
Exposition „L'Architecture de Léningrad pendant 18 ans“, par L. Ilyine	
Pavillon principal à l'Exposition de l'économie rurale de 1937 à Moscou, par V. Schouko et V. Helfreich	
<b>ARCHITECTURE DANS LES KOLKHOZES</b>	
Architecture d'habitation kolkhozienne, par O. Voutké	
<b>LA FORMATION DE L'ARCHITECTE</b>	
L'enseignement de l'architecte, par G. Barkhine	
Sur le manuel soviétique de l'histoire de l'architecture, par M. Ilyina	
Le dessin dans le système de l'ensei- gnement artistique de l'architecte. Articles de M. Ginsbourg, D. Kardovsky, E. Lanceray, V. Schoukhaev	
<b>ARCHITECTURE — PEINTURE — SCULPTURE</b>	
Fresques de Bela Ouïtz, par S. Romov	
La technique encaustique de la peinture dans l'art monumental, par A. Ryb- nikov, E. Koudriavtzev, V. Khvostenko	
<b>LA TECHNIQUE DE CONSTRUCTION</b>	
Matières plastiques dans l'architecture, par I. Lossev, A. Andrianov, S. Kileso	
La brique dans l'architecture	
<b>A L'ÉTRANGER</b>	
Nouvel édifice d'Auguste Perret	
Impressions de voyage: Maison d'habitation de Pompéi, par O. Stapran	
„La casa di Loreio Tiburtino“, par V. Simbirtzev	
<b>L'ARCHITECTURE ET LE LIVRE</b>	
<b>A TRAVERS LES REVUES ÉTRANGÈRES</b>	
I. A. Fomine, membre de l'Académie	

# ТЕХНО-ХИМИЧЕСКИЙ ЗАВОД № 1

ГОСПРОМКОМБИНАТА КРАСНОПРЕСНЕНСКОГО СОВЕТА

Москва, Горбатый пер., д. 4

Т е л е ф о н К-3-95-83

## ВЫРАБАТЫВАЕТ

■ ■ ■

ОЛИФУ ХЛОРКАЛЬЦЕВУЮ  
ОЛИФУ АЛЮМИНИЕВУЮ,  
ОЛИФУ НЕФТЕНАТНУЮ,  
ОЛИФУ НАТУРАЛЬНУЮ,  
Д Л Я С У Х И Х  
И МАСЛЯНЫХ КРАСОК

■ ■ ■

Масляные краски и эмаль всех цветов. Сухие краски всех цветов. Лазурь. Мыло. Мастику для полов. Синьку для малярных работ. Синьку для белья. Заряды к огнетушителям—летние и зимние.

Принимает к исполнению ксилолитовые работы под все цвета мрамора: стены, полы, подоконники, лестничные ступени и другие работы из материала заказчика, а также из своего материала; берет в переварку масла на натуральную олифу и сухие краски на тертые, масляные и эмаль.

## ПОКУПАЕТ:

цинк, отходы, масла: конопляное, льняное, подсолнечное, кукурузное и др. в неограниченном количестве и жировые отходы.



5/16/19  
Цена 6 руб.

32

52

## АРХИТЕКТУРА

### С С С Р

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ  
АРХИТЕКТОРОВ

Ответственный редактор К. С. Алабян  
РЕДАКЦИЯ:  
Москва, 2, Новинский бульвар, 9

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ: 12 мес.—72 руб.,  
6 мес.—36 руб., 3 мес.—18 руб.  
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Москва, 6,  
Страстной бульвар, 11, Жургазобъединением, уполномоченными Жургаза на местах; повсеместно почтой и отделениями Союзпечати

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ  
UNITED MAGAZINES AND NEWSPAPERS

## L'ARCHITECTURE de l'URSS

REVUE MENSUELLE DE L'UNION  
DES ARCHITECTES SOVIÉTIQUES

Rédacteur en chef K. Alabyan

ADRESSE DE LA RÉDACTION:  
MOSCOU, 9, Bvd. NOVINSKI

ADRESSEZ LES ABONNEMENTS:  
MEJDOUNARODNAYA KNIGA MOSCOU,  
URSS, 18, KOUZNETSKI MOST

REPRÉSENTATION COMMERCIALE DE  
L'URSS SECTION DES LIVRES, 25, RUE  
DE LA VILLE L'ÉVÊQUE, PARIS, VIII

## ARCHITECTURE of the USSR

MONTHLY MAGAZINE OF THE  
ASSOCIATION OF SOVIET ARCHITECTS

Editor in chief K. Alabyan

EDITORIAL OFFICE:  
MOSCOW, NOVINSKY BLVD. 9

SUBSCRIPTIONS ACCEPTED BY:  
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, MOSCOW,  
USSR, KUZNETSKY MOST, 18

AMKNIGA, 253, FIFTH AV., NEWYORK CITY USA  
KNIGA LTD. BOOK HOUSE, ALDWYCH  
W. C. 2. LONDON, ENGLAND

## ARCHITEKTUR der UdSSR

MONATSSCHRIFT DES VERBANDES  
DER SOWJETARCHITEKTEN

Chefredacteur K. Alabjan

ADRESSE DER REDAKTION:  
MOSKAU, NOVINSKI BLVD, 9

ABONNEMENTSANNAHME:  
MEZHDUNARODNAYA KNIGA MOSKAU  
UdSSR, KUSNETZKY MOST 18.

KNIGA BUCH UND LEHRMITTELGES. m. B. H.  
BERLIN, W. 35 KURFÜRSTENSTRASSE, 33  
POSTSCHECKKONTO BERLIN 12610.  
DEUTSCHLAND